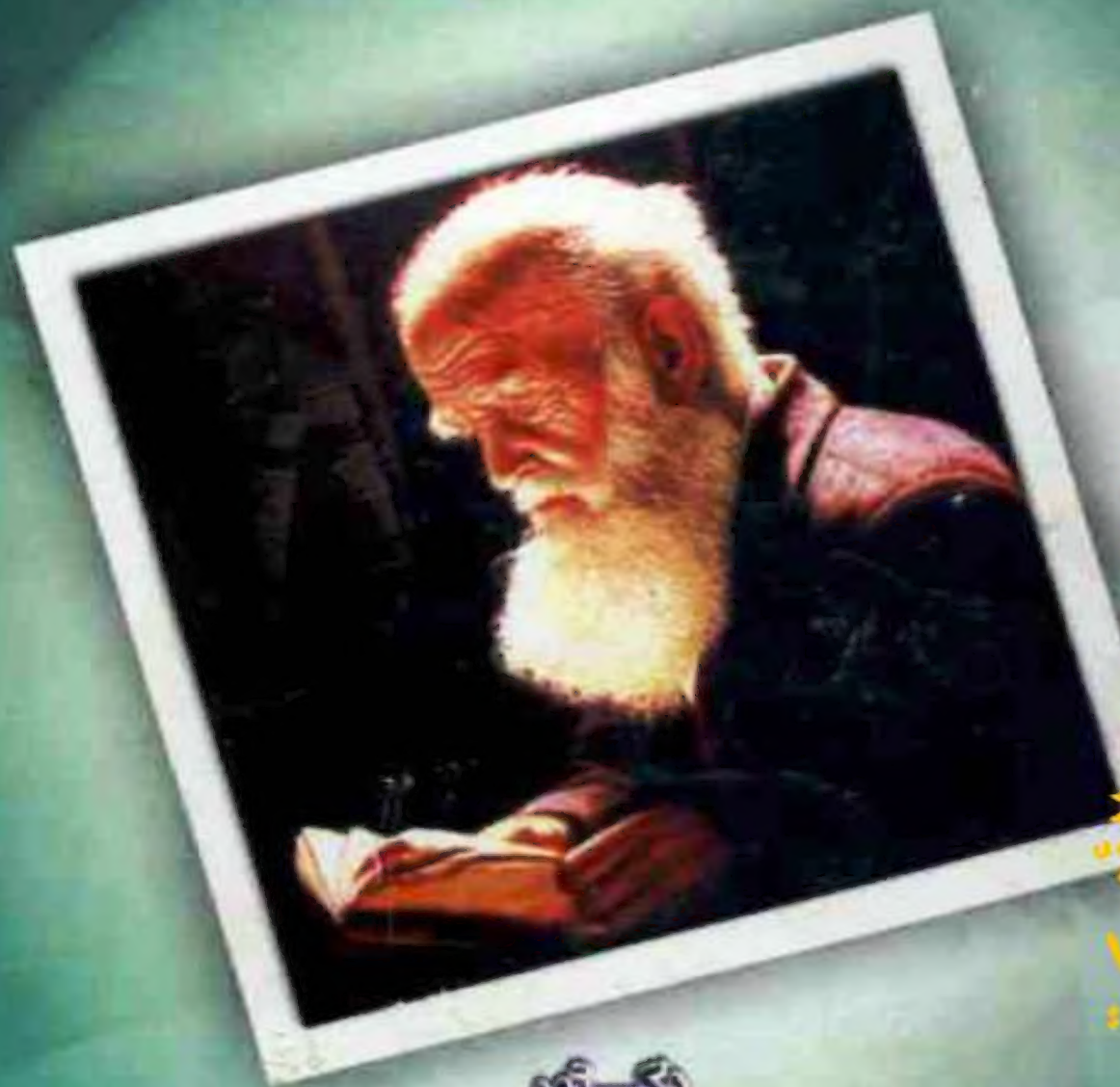


النص الشعري وآليات القراءة



منتدى سور الأبنكية

دكتور
فوزي عيسى
أستاذ الأدب العربي
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

دار المعرفة الجامعية

www.books4all.net

منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

<https://www.facebook.com/books4all.net>



النص الشعري وآليات القراءة

دكتور

فوزى عيسى

أستاذ الأدب العربى

كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

٢٠٠٦م

دار المعرفة الجامعية

٤٠ شارع سوتير - الأزاريطة - ت : ٤٨٧٠١٦٣

٣٨٧ شارع قنال السويس - الشاطبي - تليفون : ٥٩٢٣١٤٦

مقدمة

هذا الكتاب هو ثالث ثلاثة كتب استهدفنا فيها قراءة الشعر عبر ثلاث زوايا؛ الأولى هي دراسة عالم الشاعر استناداً إلى مجموع أعماله، وقد طبقنا ذلك على كوكبة من الشعراء المعاصرين ممن ينتمون إلى حقبة الستينيات، وذلك في كتاب (شعراء معاصرون- قراءة في شعر الستينيات).

وقد اتجهت القراءة في الزاوية الثانية إلى "التخصيص"، فاقترنت على قراءة ديوان واحد لأحد الشعراء العرب المعاصرين، وذلك في كتاب: (تجليات الشعرية: قراءة في الشعر المعاصر).

أما هذا الكتاب فيمثل الضلع الثالث في مثلث القراءة، وعمدنا فيه إلى "تخصيص التخصيص"، وذلك بتركيز القراءة على نص شعري واحد. وقد وسعنا دائرة اختيار نصوص القراءة فلم نفتصر في ذلك على عصر بعينه، بل طوّفنا عبر عصور مختلفة بدءاً من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث انطلاقاً من قناعتنا بأن النص الجيد لا ينحاز إلى عصر بعينه، ولا يستأثر به زمن دون آخر، وسيبقى القارئ من خلال القراءة أن ثمة نصوصاً شعرية قديمة ثرية الدلالة، غنية برموزها وإيحائها، وأنها مازالت قادرة على طرح أسئلة "شعريتها"، وسيدرك كذلك أن كثيراً من هذه النصوص ظلت أسيرة النظرة القديمة الشارحة التي تكتفى بالوقوف عند سطحها الخارجي، وأنها كانت بحاجة إلى سبر أغوارها الدلالية حتى يُعاد اكتشافها من جديد.

ولا يخفى على القارئ ما تمثله الدراسة النصية من صعوبة، وما تتطلبه من جهدٍ قرائي شاق.

وقد حاولنا قراءة هذه النصوص واستنطاقها انطلاقاً من قناعتنا بأهمية الدخول إلى النص من بوابة اللغة، واستناساً بإنجازات العلوم اللسانية الحديثة - خاصة الأسلوبية الأدبية - غير غافلين عن الأبعاد التصويرية والتخييلية والجمالية المكوّنة للنص.

ولم نعلم إلى تطويع النص لفكرة مسبقة أو تحميله مالا يحتمل من تأويل، أو إسقاط "إشكالية" خارجية تتعارض مع سياقه، وإنما تعاملنا مع النص بذاته أو "من حيث هو" وبما تسمح به أبنيته من تأويل وانفتاح فى الدلالة.

ولم نتحاور مع النص إلا باعتباره بنية كلية تتكامل عناصره اللغوية وتتفاعل فيما بينها سعياً إلى تشكيل مغزاه أو دلالاته الكلية، مع الاحتفاء بكل عنصر من تلك العناصر صوتياً وإيقاعياً وصرفياً وتركيبياً ودلالياً باعتبارها تمثل شبكة متكاملة من العلاقات التى فر تخليق الدلالة وتشكيلها ومنحها هويتها الخاصة...

لله نسال أن ينفع بهذا العمل.

إنه نعم المولى ونعم النصير...

مدخل نظري

آليات القراءة

آليات القراءة :

لم يعد النص الأدبي مجرد واحة يُلقى القارئ بجسده المنهك على عشبها طلباً للراحة والاسترخاء ؛ بل أصبح همّاً يلازمه ويلحقه فلا يستطيع الظفر بثماره إلا بعد لأي، ولم يعد القارئ مجرد مستهلك للنص، بل أصبح منتجاً له ومشاركاً فيه بصورة أو بأخرى.

وقد تقلّب النص الأدبي بين مناهج ومذاهب وقرءات كثيرة، فتمحور بين الانطباعية والعقلانية والأخلاقية والعلمية والاجتماعية والتاريخية والنفسية وغيرها حتى استوى عوده وصار علماً قائماً بذاته على يد مؤسسه (فان ديك)، واستطاع أن يحقق إنجازات باهرة من خلال إسهام بارت وياكوبسون وتودروف وريفاتير بنقدهم الإبداعي وقرءاتهم العميقة للنص.

وعلى الرغم من الجهود الحثيثة التي ساهم بها كوكبة من الباحثين والنقاد المعاصرين إلا أننا لا نزال نعانى في جامعاتنا وبحوثنا من غياب منهج يمكن أن نتفق حوله في تحليل النص الأدبي.

إن أى منهج لقراءة النص ينبغي أن يكون هدفه الأساسى بل الأوحد هو تحليل النص الأدبي فى ذاته أى من حيث هو نص أدبي دون أن نفرض عليه تفسيرات مسبقة أو نخضعه لعوامل واعتبارات خارجية.

ينبغي أن يكون هدف الناقد هو نقد النص من داخله، والنظر إليه باعتباره عالماً مستقلاً له منطقته الخاص، وقوانينه المستقلة، وأن يتخلى عن طريقة القراءة (الماضوية) التي تقوم على الشرح والتفسير، وبمعنى آخر فإن الغاية المنشودة التي يسعى الناقد إلى تحقيقها هي الوصول إلى قراءة منتجة تقوم على المنهجية واضعاً نصب عينيه أن النص الأدبي "يتشكل في هيكل أو بنية مؤطرة تقوم في أجزاء منها على الإيهام الناشئ عما تشتمل عليه من فجوات أو فراغات على القارئ ملؤها، ولذلك فهو في حاجة دائماً إلى القارئ المنتج الذي يكمل هذا العمل ويحققه عياناً"^(١).

إن تلك الإشكالية أو الضبابية الكثيفة التى تحيط بالنص وتحول دون النفاذ إليه يمكن أن تتجلى من خلال هذا المنهج الذى يدعو القارئ أو الناقد إلى أن يقيم حواراً عميقاً ومتجدداً بين مكونات النص بدءاً من أصغر وحداته ومروراً بأبنيته وأنساقه متتبهاً هذه الأبنية فى حوارها وجدلها فيما بينها من ناحية ومع غيرها من النصوص الخارجية من ناحية أخرى وصولاً إلى البؤرة الأصلية وسعيًا إلى إقامة المغزى الكلى للنص.

وينظر هذا المنهج إلى النص باعتباره "ثمرة ناضجة مكتملة تخلقها رؤيا متصلة تعين الوجود من خلال منظور معقد يصوغه إدراك علاقات التشابه والتضاد بين أشياء الوجود على المستوى المعنوى واللغوى"^(٢).

إن أى نص أدبى يرتكز فى بنائه على مجموعة من العلاقات الدلالية تتجلى بين متوالياته وتتلاحم فى بناء منطقى محكم سواء أكان ذلك على مستوى البنية السطحية أم البنية العميقة. وهنا يثور تساؤل إجرائى يفرض نفسه ويتمحور حول طبيعة الآليات المناسبة لمقاربة النص أو التى يتوسل بها الناقد أو القارئ للولوج إلى عالمه؟

إن طرح هذا التساؤل يحيل إلى الإشكالية الدائرة بين المناهج النقدية والمناهج الأسلوبية حيث يتصارع كلاهما حول الاستئثار بالنص ويحاول كلاهما أن يدعى أحقيقته بملكيته وتمثيله. وقد يكون من المفيد أن نعرض هنا مثلاً لوجهة نظر كل فريق منهما؛ فالدكتور عبد السلام المسدى يبرر اختيار المناهج الأسلوبية لمقاربة النص فيقول^(٣) :

"إن الأسلوبية لا تتناول على النص الأدبى فتعالجه إلا ولها منطلقات مبدئية تحتكم فيها إلى مضامين معرفية وعلم الأسلوب يقتضى فى ذلك ضوابط العلوم شأنه شأن علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الجمال... فلا أحد منها يقارب النصوص بالشرح أو يكشفها بالتأويل إلا له مصادراته النوعية".

وفى المقابل يرى د. عبد القادر القط أن «الذى يمارسه النقاد حالياً هو نوع من الإلحاح على ظواهر لغوية معينة فى تركيب العبارة، فى توازن الصور... فى تماثلها... فى تضادها، وهذه عند كل النقاد الجيدين.. ليس بالصورة التى تطبقها البنيوية، لكن أى ناقد

حضيف فى الحركة الأدبية الحديثة كان يلتفت إلى هذا بصورة أو بأخرى، ولكن أن تدخل على النص بهذا المنهج طول الوقت دون اعتبار لشخصية كل نص فأنت أولاً تحكم قوانين قد لا تنطبق كثيراً على كل نص، وقد تنطبق ولكنها تصرفك عن أشياء مهمة فى النص»^(٤).

وإذا كان هذا الرأى لا يهاجم المنهج الأسلوبى صراحة فإن ناقد آخر كالدكتور شكرى عياد لا يستطيع أن يخفى حيرته وتحفظه على اعتماد المنهج الأسلوبى أساساً لتحليل النص فيقول : «المدخل الأسلوبى لفهم أى قصيدة هو لغتها، هذا مبدأ لا يختلف حوله أى من الدارسين الأسلوبيين، ولكن هذا المبدأ لا يقول شيئاً مهماً من الناحية العملية؛ فأنا لا أدري أمام أى قصيدة : من أين آتى لغتها : آتيها من جهة اختيار المفردات أو الجمل؟ وعلى أى أساس أصنف المفردات أو الجمل، هل يجب على أن أحصيها لأعرف نسبة كل نوع إلى الأنواع الأخرى؟ وما النتيجة التى أطمح فى الوصول إليها من وراء هذا المجهود - وهو مجهود شاق ولاسيما إذا طالت القصيدة؟»^(٥).

ويلخص د. شكرى عياد تجربته العملية فى تحليل النص الأدبى فيقول : «لقد حللنا -حتى الآن- خمس قصائد، ولم تكن طريقة التحليل واحدة بين أى اثنتين منها، ولكننا كنا -فى أغلب الأحوال- نعى بالأجزاء المميّزة من القصيدة، إما بحكم موضعها، كالعنوان أو المطلع، وإما بحكم اختلافها عما يقال عادة فى مثل مناسبتها، وإما بحكم مخالفتها للنسق المتبع داخل القصيدة نفسها، وكثيراً ما كنا نجمع بين عدد من هذه الاعتبارات لأن اتباع اعتبار واحد منها قد لا يكون كافياً لاكتشاف ما نسميه (بؤرة القصيدة) أو دلالتها العميقة، والمهم دائماً هو البدء بأبرز السمات اللغوية عساها تضعنا على أول الطريق الصحيح لفهم أسلوبى للقصيدة»^(٦).

وفى تصوّرى، فإنّ أية قراءة صحيحة للنص الشعرى يجب أن تقوم على توازنٍ دقيق بين إنجازات البحث الأسلوبى -خاصة الأسلوبيات الأدبية- من ناحية، وبين إنجازات

النقد الأدبي من ناحية أخرى، فكلاهما يكمل الآخر ويُعَضِّدُه، كما أن إثارة أحدهما على الآخر يفقد القراءة أو التحليل عنصراً هاماً من عناصر نجاحه.

وإذا كانت المناهج الأسلوبية بآلياتها وإجراءاتها وضوابطها تهيئ المناخ المناسب للدخول إلى عالم النص، فإن انفراد الأسلوبية وحدها بهذا العبء لا يخلو من مخاطر، خاصة مع تشعب الاتجاهات اللسانية وتنوع أنماطها وطرائقها مما قد يطرح إشكاليات كثيرة في مقارنة النص؛ فالتفات معظم الأسلوبيين إلى الظواهر المألوفة في النص يكون رهناً بخبرتهم اللغوية أو الأسلوبية، ولكنه قد يجيء في الغالب على حساب استحضار الأسس الجمالية مما يخلق نوعاً من عدم التوازن في معرفة النص اللغوية وغير اللغوية، وهو ما يمثل وضعاً مقلقاً للنقاد باعتراف الدكتور صلاح فضل مما يعدّ من مظاهر أزمة الشعرية المعاصرة،^(٧) «فالبحث الألسني المحدث قد أدرك درجة عالية من التقدم في التعرف العلمي على الإبنية المادية اللغوية للنص الأدبي، في مقابل تواضع معرفة واختبار بقية الأبعاد التصويرية والتخييلية والجمالية المكوّنة لهذا النص، هذه الأبعاد التي تعتبر حاسمة في تحديد خواصه الشعرية»^(٨).

ومن ناحية أخرى، ففي تصورنا أن فرض اتجاه أسلوبى بعينه على النص يمثل إحدى المخاطر ويضعنا أمام إشكالية أخرى لأنه يحصر النص في دائرة ضيقة؛ فبعض «الأسلوبيين الذين يتعاملون مع جانب واحد من جوانب النص كإحصاء المفردات وحدها، أو أنواع الأنظمة النحوية وحدها يحولون "الأسلوبية" إلى أسلوبية جافة، لأنها حينئذ لا تتعامل إلا مع عنصر واحد لا يقوم بنفسه، ولا يؤدي وحده غاية ذات فائدة سامية. والتعامل مع عنصر واحد من عناصر البناء اللغوي للقصيدة لا يحقق إيضاحاً ولا إضاءة للنص المدروس»^(٩). فإذا أخضعنا النص -مثلاً- للأسلوبية الإحصائية وحدها، فإننا نحصره في زوايا وفرضيات ضيقة، كقياس السمات الأسلوبية المشتركة في الاستعمال أو قياس النسبة بين تكرار خاصية أسلوبية وتكرار خاصية أخرى أو قياس معدلات كثافة الخصائص الأسلوبية في عمل معين أو عند كاتب معين أو قياس التوزيع الاحتمالي لخاصة أسلوبية معينة أو غير ذلك من إحصاءات^(١٠).

إن مثل هذه الإحصاءات -على أهميتها البالغة- لا تؤتى ثمارها إلا إذا وضعت في خدمة النص أو وظفت مع غيرها في الكشف عن ظواهر وخصائص فارقة.

إنَّ التركيز على هذه الخصائص وحدها دون اعتبار للظواهر الأخرى الموجودة بالنص يصيبه بأبلغ الضرر، ويحيله إلى ضرب أشبه بضروب الرياضيات البحتة، ولا يعنى هذا عدم اعترافنا أو تقليلنا من الجهود التي تبذل في هذا المجال؛ فهي جهود مثمرة في بابها، وتستطيع أن تسهم في الكشف عن ظواهر مهمة في العمل الأدبي ولكنها لا تستطيع أن تنهض وحدها بعبء تحليله، بل يمكن ذلك من خلال تضافر هذه الجهود مع جهود المناهج النقدية الأخرى، فإذا استطاعت الأسلوبية الإحصائية التوصل إلى «قياس معدلات الكثافة التخيلية في لغة الشعر العربي في مرحلة زمنية معينة من خلال البحث عن اللغة الاستعارية عند البارودي وشوقي والشابي مثلاً على النحو الذي انتهى إليه د. سعد م. بلوح»^(١١) فإن هذه الجهود تنتهي إلى الناقد فيوظفها في قراءاته إذ تُهيء له البحث "في مدى دلالة هذه الكثافة الكمية للصور الاستعارية بقياس درجة انحرافها التخيلي وارتباطها بأحادية الصوت الشعري أو تعدده وبقية علاقاتها البنيوية بعناصر الدلالة الكلية للنصوص المدروسة»^(١٢).

إننا مع تقديرنا لكل الإشكاليات المطروحة نؤمن بحتمية دخول النص من بوابة اللغة، فالأدب في جوهره فن لغوي، واللغة هي وسيلة الأديب كما أن الرخام أو البرونز أو الفلين هي مادة النحات.

وإذا كانت اللغة هي البوابة التي يدلف منها النص إلى عالمه الرحب، فإن الدخول إلى عالم النص ذاته -خاصة في القصيدة الحديثة- يبدأ من (العنوان) فهو المفتاح الذهبي إلى شفرة التشكيل، أو هو الإشارة الأولى التي يرسلها الأديب إلى المتلقى، فعنوان مثل (تضاريس) الذي اختاره أحد الشعراء^(١٣) لديوانه هو إشارة دالة على المكان بكل ما ينطوي عليه من دلالات ورموز -صعوداً أو هبوطاً- وتدرجاً وتنوعاً، وتصحراً وإنباتاً، وكذلك فإن عناوين مثل (تداعيات ديك الجن) أو (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) أو (قلبي وغازلة الثوب الأزرق) تمثل خيوطاً أساسية تقود إلى شفرة النص وحسبنا أن نقف أمام عناوين

روايات نجيب محفوظ لنذكر إلى أى مدى يمثل العنوان إشارة جوهريّة -تفارقاً أو تضاداً- مع رؤية الكاتب، ويكفى أن نشير هنا إلى عناوين روايات (الشحاذ - الطريق - اللص والكلاب - ثرثرة فوق النيل) وفى العنوان الأخير -تحديداً- ندرك المفارقة بين دلالاته ومغزى النص، إذ يتبدى من خلال قراءة الرواية أن هذه الثرثرة لم تكن فى حقيقتها إلا تعبيراً عن نقيضها.

وفى أغلب النصوص الشعرية القديمة تقوم المطالع أو المقدمات مقام العنوان فى القصيدة الحديثة فتمثل خيطاً أساسياً إلى حل شفرة النص، فإذا قرأنا مثلاً مطلع قصيدة أبى ذؤيب الهذلى :

أمن المنون وريبها تتوجّع والدّهر ليس بمعتبٍ من يجزع

فإننا ندرك من التحليل الأسلوبى أننا أمام ثلاثة دوال هى (الشاعر - الدهر - الموت) وهذه الدوال تعكس صراعاً حاداً بين أحد أطرافها -وهو الشاعر- وبين الطرفين الآخرين وهما (الدهر، والموت) ويمثل هذا الصراع الشفرة التى يتمحور حولها النص.

وإذا قرأنا مطلع قصيدة عمرو بن كلثوم :

ألا هبّسى بصحنك فاصبحينا ولا تبقى خمور الأندرينا

ندرك أننا إزاء ما يمكن تسميته (احتفالية القوة) أو (الانتشاء بالنصر)، ويتمثل ذلك فى التلاحم بين الدال والمدلول أو من خلال الذات المتلاشية فى المجمع ممثلة فى ضمير الجمع، ويتبين من القراءة المتأنية أن بقية الأبيات ليست إلا تفسيراً أو تبريراً لهذه الاحتفالية.

وحين نقرأ مطلع لامية العرب للشنفرى :

أقيموا بنى أمى صدور مطيكم فإنى إلى قومٍ سواكم لأميلُ

نرى أن شفرة النص تتحدّد فى هذا المطالع متمثلة فى تكثيف الضمائر التى يسميها ياكبسون (عصب العمل الشعرى)، فثمة ستة ضمائر تتشابك وتشتجر فيما بينها على نحو يوحى بأن ثمة اشتجاراً بين الدال المتمثل فى ياء المتكلم (إنى) وبين مجموعة

الضمائر الأخرى المتمثلة فى (بنى أُمى- مطيكم- سواكم- أقيموا). وعلى الرغم من كثافة هذه الضمائر مقارنة بضمائر الذات الأخرى فإن الصراع يحسم لصالح الدال - الشاعر - ومجموعة الدوال التى تعبر عنه.

العنوان إذن هو الخطوة الأولى من خطوات الحوار مع النص، ومعها تتزامن خطوة أخرى هى ما يمكن تسميته بـ (القراءة الأولى) وفيها يطرح القارئ أو الناقد احتمالات وتساؤلات وافتراضات عديدة ويسعى إلى تجميع شتى الاختيارات والانحرافات المبثوثة داخل النص، وتصنيف ما تشابه منها، والمقابلة بين ما تضاد، ورصد الظواهر الفنية البارزة، و (القبض) على أبرز السمات اللغوية الفارقة التى تفضى إلى فهم مغزى القصيدة، و شك أن تتبع المعانى الجزئية الظاهرة فى هذه المرحلة أمر ضرورى إذ من الممكن أن تمحى هذه المعانى حول علاقة محددة تُسلم إلى المغزى.

ثم تأتى بعد ذلك مرحلة أهم وهى (الحفر فى طبقات النص) وهى المرحلة التى يدخلها القارئ، وهو مسلح بكفاءته اللغوية والأدبية سعياً إلى إثبات افتراضاته وتأكيداتها من خلال دلالات النص الذى يتأسس على علاقات منطقية بين داله ومدلوله ويتكون من مستويات متنوعة : نحوية وصرفية ودلالية وإيقاعية، تتشابك وتتفاعل فيما بينها فى علاقة جدلية ينتج عنها مجموعة من الدلالات التى تتكامل وتفضى إلى البؤرة الأصلية للنص. وتصبح مهمة القارئ أو الناقد فى هذه المرحلة أشبه بمهمة عالم الجيولوجيا الذى ينقب ويقلب ويفحص فى طبقات الأرض بحثاً عن كشف جديد سعياً للوصول إلى نتائج محدّدة تقوم على فرضيات مسبقة.

إنّ هذه المرحلة التفكيكية هى أهم مراحل القراءة وأكثرها صعوبة حيث ينصرف جهد القارئ إلى تطبيق مفهوم تحليل النص بطريقة عملية حيث يضطلع بـ «عملية فك البناء لغوياً وتركيبياً من أجل إعادة بنائه دلاليّاً، وهذا يستدعى ضرورة تحديد الأجزاء المراد تحليلها، وبيان دورها، وكشف العلاقات بينها، وتفسير الإشارات الواردة فيها، وملاحظة التدرج التعبيرى لها، وتوافق العناصر المكوّنة أو تضادها وتوازنها أو توليزها،

وتمايز بعضها من بعض، وإيضاح الإحالات القابعة فيها، وطريقة نسج العلائق فى شبكة القصيدة المحكمة، وتعانق كل خيط منها مع الآخر من أجل تكوين بنية لغوية ذات صبغة فنية خاصة»^(١٤).

إن مغزى القصيدة يظل معلقاً حتى يتحقق القارئ من مطابقة دلالات الصيغ النحوية والصرفية والصوتية على دلالات الصور المجازية مع مراعاة الاهتمام بطريقة بناء الجملة تقديماً وتأخيراً، وإنشاءً وخبراً، ومن حيث كونها اسمية أم فعلية «فإذا كان المغزى الكامن فى النص يقوم على علاقة تضاد بين الدال والمدلول أو بين الذات والموضوع، فإن هذه العلاقة تنعكس على طريقة بناء الجملة من حيث تقابل الجمل أو تضادها بين جمل اسمية وأخرى فعلية، ومن حيث الطول والقصر والتقديم والتأخير... إلخ.

كذلك فإن الأفعال تلعب دوراً هاماً من حيث بناؤها ودلالاتها على الزمن أو الحدث بما يصاحبه من تغير أو استمرارية، فإذا كان النص يقوم على علاقة تضاد، فإن هذا التضاد ينعكس على طريقة بناء الأفعال، وتضادها بين زمنين، وينطبق الأمر نفسه على الضمائر، فتفوق ضمير المتكلم على غيره من الضمائر يؤكد الحضور القوى للذات المتكلمة، وقد يعدل الشاعر عن ضمير المتكلم المفرد إلى الجمع فى سياق التعبير عن ذاته فيكون لذلك مغزاه، وقد يقع ضمير المتكلم فاعلاً أو يقع تحت تأثير الفعل أو فى موضع المفعولية فيكون لذلك مغزاه أيضاً. وكذلك الحال بالقياس إلى المستوى الصرفى إذ على القارئ أن يضع يده على السمات الصرفية الفارقة والوقوف على مغزى اختيار صيغ صرفية أو اشتقاقية بعينها أو العدول عن صيغ إلى أخرى...

كما يجب الالتفات إلى الأبنية الصوتية والإيقاعية والوقوف على دورها فى إقامة البناء الكلى للقصيدة.

فإذا قرأنا أبيات أبى العلاء :

كلُّ على مكروهه مبسلٌ وحازم الأقوام لا ينسلُ

لو تعلم النحلُ بمشتارها	لم ترها فى جبلٍ تُعسلُ
وجرعةُ الذيفان مشروبةُ	وغيرها المستعذبُ السلسلُ
والخير محبوبٌ ولكنَّه	يعجز عنه الحىُّ أو يكسلُ
والأرض للطوفان مشتاقة	كأنها من دُرٍّ تُفسلُ

فعلينا أن ننظر إلى مستويات النص النحوية والصرفية والدلالية والصوتية والإيقاعية، فعلى المستوى النحوى لابد أن نلتفت إلى ظاهرة الاعتماد على الجمل الاسمية فى مجال تقرير الحقيقة التى يؤمن بها أبو العلاء حيث تستأثر الجملة الاسمية بأغلب الأبنية على هذا النحو :

- كل على مكروهه مُبسلُ
- حازم الأقوام لا ينسلُ
- فسلُ أبو عالمنا آدمُ
- نحن من والدنا أفسلُ
- جرعة الذيفان مشروبة
- غيرها المستعذبُ السلسلُ
- الخيرُ محبوبُ
- الأرض للطوفان مشتاقة

أما الجمل الفعلية -فإنها على قلتها تأتي فى سياق النص (لم ترها) أو انقطاع المعرفة (لو تعلم النحل) أو إثبات العجز والخمول (يعجز عنه الحىُّ أو يكسلُ).

وعلى المستوى الصرفى لابد أن يلتفت القارئ إلى صيغ الاشتقاق التى آثرها الشاعر مثل (مبسل - مشروبة - مشتار - حازم) وكذلك صيغة التفضيل "أفسل".

ومن الأهمية كذلك أن يلتفت القارئ إلى الضمائر التى تتأرجح بين الغياب والحضور حيث تتقابل الضمائر فى (مكروهه - لا ينسل - غيرها) مع ضمائر الحضور الجمعى فى (عالمنا - والدنا).

ويجب الالتفات كذلك إلى صورة النحل الغافل عن المشتار الذى يجمع ما ينتجه من عسل وما توحى به من دلالة فى كشف المغزى وكذلك صورة الأرض التى تشاق إلى طوفان يطهرها من أدرانها فضلاً عن خصائص البنيتين الصوتية والإيقاعية، وبما يوحى به الإيقاع الخارجى من دلالات. تلك كلها آليات يستعين بها القارئ فى عملية القراءة ولكن الاكتفاء برصدها غير كاف، فلا بد من مطابقة دلالاتها واكتشاف أوجه التماثل أو التباين بينها للوصول إلى المعنى الكلى؛ وسنلاحظ أن النص يركز على ثنائية "التضاد" التى تسرى عبر مستوياته المختلفة؛ فهناك تضاد بين ضمائر الحضور والغياب، وهناك تضاد آخر بين الجمل الاسمية والفعلية، وتضاد ثالث بين الأفعال المثبتة والمنفية. وهناك تضاد على المستوى الصرفى بين المشتقات مثل: "مبسل - حازم" و "المستعذب السلسل" فى مقابل "الذيفان"، وهناك ثنائية "النحل - مشتارها". كل ذلك يكشف عن وجود نوع من الصدام أو الانفصام بين الشاعر وواقعه أو بين "الذات" و "الموضوع" وقد بلغ هذا الصدام ذروته فى الدعوة إلى مقاطعة الزواج والإنجاب فيما يشبه "الانتحار السلبى" سعياً إلى توقف الحياة وإجهاض كل محاولة لاستمرارها انطلاقاً من قناعته بفلسفة "اللاجدوى"...

وإذا كنا نصدر عن قناعة تامة فى أهمية دخول النص من بوابة اللغة؛ فإننا لا نستطيع إغفال دور المناهج الأخرى وما قدمت من إنجازات فى هذا المجال، وتشير أحدث نظريات التلقى إلى دور علماء الاجتماع المتزايد فى هذا المجال من خلال مفهوم "الاتصال الأدبى" حيث يرى (إيزر) أن العمل الأدبى يتشكل من خلال فعل القراءة وأن جوهره ومعناه لا ينتميان إلى النص بل إلى العملية التى تتفاعل فيها الوحدات البنائية النصية مع تصور القارئ، ومن ثم فقد زُحزح النص فى نظرية التلقى من مركز الدراسة الأدبية وصار لا يعيش إلا من خلال القارئ، حتى قيل إن النص هو القارئ نفسه^(١٥).

ونظراً للدور الحيوى الذى يضطلع به القارئ، فى حوار مع النص باعتباره المصدر النهائى للمعنى، فقد اختلف النقاد فى توصيف هذا القارئ، فيتحدث (إيزر) عن "قارئ ضسى للنص"، ويقترح (إرفين فلف) "قارئاً مقصوداً" أى القارئ الذى كان فى ذهن المؤلف وهو ينجز عمله. أما (ريفاتير) فيعرفه بـ "القارئ المتميز"، ويصفه (فش) بـ "العارف". وهذه الأوصاف كلها - كما نلاحظ - تدور فى إطار الكفاءة اللغوية والأدبية.

المراجع :

- (١) نظرية التلقى تأليف روبرت هولب، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي - جدة ص ١٣.
- (٢) مدخل إلى تحليل النص الأدبي، تأليف عبد القادر أبو شريفة وحسين لافى، ط. دار الفكر، الأردن ١٩٩٣، ص ١٠٧.
- (٣) الأسلوبية والأسلوب، تأليف د. عبد السلام المسدي ط. الدار العربية للكتاب - الطبعة الثانية ١٩٨٢، ص ٦.
- (٤) حولية الأدبية، العدد ٢٣، أكتوبر ١٩٩٤، ص ٢٧.
- (٥) مدخل إلى علم الأسلوب، تأليف د. شكرى عياد، ط. دار العلوم، ١٩٨٣، ص ١٣٨.
- (٦) المرجع السابق ص ١٣٨.
- (٧) نحو تصوّر كلّى لأساليب الشعر العربي المعاصر، دراسة للدكتور صلاح فضل، مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٢، العدد ٤٠٣، يناير، مارس، إبريل ١٩٩٤، ص ٧٦.
- (٨) السابق ص ٧٦.
- (٩) منهج في التحليل النصي للقصيدة -تنظير وتطبيق- دراسة للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، مجلة فصول المجلد الخامس عشر - العدد الثاني، صيف ١٩٩٦، ص ١١٣.
- (١٠) الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، دراسة للدكتور مازن الواعر، عالم الفكر، المجلد ٢٢، يونيو ١٩٩٤، ص ١٥٧.
- (١١) انظر مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٢، العدد ٤٠٣، ١٩٩٤، ص ٨٠.
- (١٢) السابق ص ٨٠.

- (١٣) ديوان تضاريس للشاعر السعودي محمد الثبيتي.
- (١٤) منهج في التحليل النصي للقصيدة -تنظير وتطبيق-. دراسة للدكتور محمد حماسة عبداللطيف، فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٦، ص ١٠٨.
- (١٥) نظرية التلقى، تأليف روبرت هولب، ترجمة د. ع. لدين إسماعيل ص ٢٤.

قراءة النص الشعري

حميد بن ثور
وشنائة (الضجيج / الصدى)

قال حميد بن ثور الهلالي (ديوانه ص ٧ - ٣٠) :

- ١- سل الرِّيعَ أَنَّى يَمُمْتُ أَمْ سَالِمٍ
 - ٢- وقولا لها يا حَبْذا أنت هل بدا
 - ٣- ولو أن رِبْعاً رَدُّ رَجْعاً لَسَائِلٍ
 - ٤- أرى بصرى قد رابنى بعد حدة
 - ٥- ولا يلبث العصران يوماً وليلة
 - ٦- وصوتٍ على فوتٍ سمعتُ ونظرة
 - ٧- بجدةٍ عصرٍ من شبابٍ كأنه
 - ٨- أجْدُكُ شاقتك الحمولُ تيممت
 - ٩- على كل منسوجٍ بيبْرينَ كُلفتُ
 - ١٠- رعينَ المَرَارَ الجَوْنَ من كُلِّ مَذْنَبٍ
 - ١١- إلى النِّيرِ فاللُّعباءِ حتى تبدلتُ
 - ١٢- وعاد مُدماًها كميئاً وأشبهت
 - ١٣- وخاضت بأيديها النُّطافِ ودعدعتُ
 - ١٤- وقد عاد فيها ذو الشقاشقِ واضحاً
 - ١٥- تناول أطرافَ الحمى فتألهُ
 - ١٦- وجاء بها الرُّوَادُ يحجزُ بينها
- وهل عادة للرَّيْعِ أن يتكلَّما
لها أو أرادت بعيدنا أن تأيِّما
أشار إلى الرَّيْعِ أو لتفهمَّما
وحسبك داءٌ أن تصحَّ وتسلما
إذا طلبا أن يُدركا ما تيمِّما
تلافيتهما والليل قد صار أبهما
إذا قمتُ يكسوني رداءً مُسهِّما
هوانين واجتابت يميننا يَرَمَرًا^(١)
قوى نسعته مخزماً غير أهضما^(٢)
شهور جمادى كلَّها والمحرِّما^(٣)
مكان رواغيها الصُّريف المُسدِّما^(٤)
كلُّوم الكلى منها وجارا مُخدِّما^(٥)
بأقتادها إلا سريحاً مُخدِّما^(٦)
هجاناً كلون القلبِ، والجَوْنَ أصحما
وتَقْصُرُ عن أوساطه أن تقدِّما
سُدَى بين قرقار الهدير وأعجمًا

(١) هذانان : جبلان. ويرمرم : جبل فى ديار بنى عبس.

(٢) يبرين : رمل لا تدرك أطرافه قريب من اليمامة. والنسع : سير من الجلد.

(٣) المَرار : عشب مر، والمذنب : جدول.

(٤) المِسدَم : البعير العضوض يسد فمه.

(٥) الوجار : الحجر.

(٦) النطاف : المطر. دعدعت : فرقت.

- ١٧- فقامت إليهن العذارى فأقدعت
 ١٨- فقرين موضوعاً كأن وضينه
 ١٩- صلخدأ كأن الجن تعزف حوله
 ٢٠- بغير حياء جاءت به أرحبئة
 ٢١- تراه إذا استدبرته مدمج القرا
 ٢٢- ضباراً مريط الحاجبين إذا خدا
 ٢٣- رعى السرة المحلال ما بين زابن
 ٢٤- فجئن به عوج الملاطين لم يبين
 ٢٥- فلما أته أنشبت فى خشاشه
 ٢٦- شديداً توقيه الزمام كأنما
 ٢٧- فلما ارعوى للزجر كل ملبث
 ٢٨- إذا عزة النفس التى ظل يتقى
 ٢٩- كأن وحى الصردان فى كل ضالة
 ٣٠- وقالت لأختيها الرواح وقدمت
- أكف العذارى عزة أن تحطمأ
 ينيق إذا ما رامه الغفر أحجما^(١)
 وصوت المغنى والصدى ما ترنما^(٢)
 أطال بها عام التناج وأعظما
 وفعماً إذا أقبلته العين سلجما^(٣)
 على الأكم ولأها حذاء، عثمثما^(٤)
 إلى الخور وسمى البقول المديماً^(٥)
 حجاج الرعاء ذا عثانين مسنما^(٦)
 زماماً كشعبان الحمامة محكماً^(٧)
 يراها أعضت بالخشاش أرقما
 كجيد الصفا يتلو حزاماً مقدماً^(٨)
 بها حيلة لم تنسه ما تعلمأ
 تلهجَم لَحْيَيْهِ إِذَا مَا تَلَهَجَمَأ^(٩)
 غيظاً خثيمياً نَراهُ وأسحما

(١) الوضين : بطان منسوج.

(٢) صلخدأ : عظيم الرأس.

(٣) سلجم : طويل، مدمج القرا : أملس الظهر.

(٤) ضباراً : ضخم الجسم - المريط : الخفيف الشعر، عثمثم : شديد الطول وهو صفة للجمل.

(٥) المديم : الذى أصابه الديد وهو المطر يدوم فى سكون.

(٦) عوج الملاطين : واسع الإبطين، الحجاج : المركب، العثون : الشعر تحت الذقن.

(٧) الخشاش : عود يعرض فى أنف البعير يعلق به الزمام.

(٨) الملبث : الذى ترك مهملأ حتى سمن - جيد الصفا : أعلى الصخرة.

(٩) الوحى : الصوت، الصردان جمع صرد وهو طائر فوق العصفور، التلهجَم : التحرك.

٣١- فجاءت به لا جاسئ ظلفاؤه
 ٣٢- فزئنه بالعهن حتى لوائه
 ٣٣- فلما كشف اللبس عنه مسحته
 ٣٤- له ذئب للريح بين فروجه
 ٣٥- مدمى يلوح الودع فوق سراكه
 ٣٦- كأن هزير الريح بين فروجه
 ٣٧- تباهى عليه الصانعات وشاكت
 ٣٨- يطفن به يخلون حول غبيطها
 ٣٩- فلو أن عودا كان من حسن صورة
 ٤٠- تخال خلال الرقم لما سدته
 ٤١- سراة الضحى مارمن حتى تحدرت
 ٤٢- فقلن لها قومي فدينك فاركي
 ٤٣- فهادينها حتى ارتقت مرجحنة
 ٤٤- وجاءت يهز الميسنانى مشيها
 ٤٥- من البيض عاشت بين أم عزيزة
 ٤٦- منعمة لو يصبح الذر ساريا
 ٤٧- من البيض مكسأل إذا ما تلبست

ولا سلسا فيه المامير أكرما^(١)
 يقال له هاب هلم لأقدما^(٢)
 بأطراف طفل زان غيلا موشما^(٣)
 مزامير ينفخن [الكسير] المهزما
 إذا أرزمت فى جوفه الريح أرزما^(٤)
 عوازف جسن زدن حيا بعينهما
 به الخيل حتى هم أن يتحمما
 رباب الثريا صاب نجدا فأوسما
 يسلم أو يمشى مشى أو لسما^(٥)
 حصانا تهدى سامى الطرف ملحما
 جباه العذارى زعفرانا وعندما
 فقالت ألا لا غير أمما تكلما
 تميل كما مال النقا فتهيما^(٦)
 كهز الصبا غصن الكيب المرهما
 ويسين أب بر أطاع وأكرما
 على جلد لها بضت مدارجه دما
 بعقل امرئ لم ينج منها مسلما

(١) لا جاسئ ظلفاؤه : لا خشنا أطرافه.

(٢) هاب : اسم صوت تدعى له الإبل.

(٣) الطفل : صفة بنان. والغيل : الساعد.

(٤) مدمى : من حمرة، والودع : خرز أبيض تزين به الهودج.

(٥) العود : الجبل المسن.

(٦) هادينها : ساعدنها على القيام.

٤٨- رَقُودُ الضُّحَى لَا تَقْرَبُ الْجِرَّةَ الْقَصَى
 ٤٩- بِهِيرُ تَرَى نَضِجَ الْعَبِيرِ بِجِيئِهَا
 ٥٠- وَلَيْسَتْ مِنَ اللَّائِي يَكُونُ حَدِيثُهَا
 ٥١- أَحَادِيثُ لَمْ يُعْقِبْنَ شَيْئًا وَإِنَّمَا
 ٥٢- فَمَا رَكِبَتْ حَتَّى تَطَاوَلَ يَوْمُهَا
 ٥٣- وَمَا دَخَلَتْ فِي الْخَدْبِ حَتَّى تَنْقُضَتْ
 ٥٤- فَجَرَجَرَ لَهَا صَارَ فِي الْخَدْرِ نَصْفُهَا
 ٥٥- وَمَا رِمْنَهَا حَتَّى لَوَتْ بِزِمَامِهِ
 ٥٦- وَمَا كَادَ لَهَا أَنْ عَلَتْهُ يُقْلُهَا
 ٥٧- وَحَتَّى تَدَاعَتْ بِالنَّقِيزِ حِبَالُهُ
 ٥٨- وَأَثَرَفِي صُمُّ السَّفَا ثَفْنَاتُهُ
 ٥٩- فَسَبَّحْنَ وَاسْتَهْلَلْنَ لَهَا رَأَيْنَهُ
 ٦٠- فَلَمَّا سَمَا اسْتَدْبَرَتْهُ كَيْفَ شَدُوهُ
 ٦١- وَلَمَّا اسْتَقَلَّتْ فَوْقَهُ لَمْ تَجِدْ لَهُ
 ٦٢- وَلَمَّا اسْتَقَلَّ الْحَى فِي رَوْنِقِ الضُّحَى

وَلَا الْجِرَّةَ الْأَدْنَيْنِ إِلَّا تَجَشُّمَا
 كَمَا ضَرَجَ الضَّارِي النَّزِيفَ الْمُكَلَّمَا^(١)
 أُمَامَ بَيُّوتِ الْحَى إِنَّ وَإِنَّمَا
 فَارَتْ كَذِبًا بِالْأَمْسِ قِيلًا مَرَجَّمَا
 وَكَانَتْ لَهَا الْأَيْدِي إِلَى الْخَدْبِ سُلَّمَا
 تَأْسِيرُ أَعْلَى قِدْهُ وَتَحْطُمَا^(٢)
 وَنِصْفُ عَلَى دَايَاتِهِ مَا تَجَزَّمَا
 بِنَائًا كَهْدَابِ الدَّمَقْسِ وَمِغْصَمَا
 بِنَهْضَتِهِ حَتَّى اكْلَازَ وَأَعْصَمَا^(٣)
 وَهَمَّتْ بِوَانِي زَوْرِهِ أَنْ تَحْطُمَا^(٤)
 وَرَأَمَ بَلَمَّا أَمْرَهُ ثُمَّ صَمَّمَا^(٥)
 بِهَا رِيذًا سَهْلَ الْأَرَاجِيحِ مَرَجَّمَا^(٦)
 بِهَا نَاهِضَ الدَّيَّاتِ فَعَمَّا مُلَمَّمَا^(٧)
 تَكَالَيْفَ إِلَّا أَنْ تَعْيِلَ وَتَغْسَمَا^(٨)
 قَبْضَ الْوَصَايَا وَالْحَدِيثِ الْمُجْمَعَمَا

(١) بهير : من البهر وهو هنا الغلبة في الحسن.

(٢) الخدب : تصحيف : الخدر.

(٣) اكلاز وأعصم : تجمع وتماسك.

(٤) بواني زوره : أضلاع صدره.

(٥) الثفنتان : جمع ثفنة، وهي من البعير ما يقع على الأرض إذا استأخ.

(٦) ريذ : خفيف القوائم في مشيه. والأراجيح : الهزات.

(٧) شدوه : لعلها سدوه وهي مد الإبل أيديها في السير، ناهض الرايات : مرتفع الكتف.

(٨) تعيل : تبخر، وتغسم : ييس، أي لا تتكلف شيئاً من رياضة الجمل.

٦٣- دُمُوجَ الظُّبَاءِ العُفْرِ بالنفس أشفقت
 ٦٤- وَرُحْنٌ وَقَدْ زَايَلْنَ كُلَّ صَنِيعَةٍ
 ٦٥- دَعَوْتُ بِعَجَلِي وَاعْتَرَتْنِي صَبَابَةٌ
 ٦٦- فَجَاءَ بِشَوْشَاةٍ مَزَاقٍ تَرَى لَهَا
 ٦٧- أَرَاهَا غُلَامَاهَا الْخَلَى وَتَشْدَرَتْ
 ٦٨- فَلَايَا بَلَايٍ خَادَعَاهَا فَأَلْزَمَا
 ٦٩- وَأَعْطَتْ لِعِرْفَانِ الْخِطَامِ وَأَضْمَرَتْ
 ٧٠- وَجَاءَتْ تَبْدُ الْقَائِدَيْنِ وَلَمْ تَدْعُ
 ٧١- يُخَالُ الْحَصَى مِنْ بَيْنِ مَنْسِرٍ خُفَهَا
 ٧٢- وَمَارَ بِهَا الضَّبْعَانِ مَوْرًا وَكَلَفَتْ
 ٧٣- فَلَمَّا لَحِقْنَا لَمْ يَقُلْ ذُو لُبَانَةٍ
 ٧٤- فَكَانَ لِمَا حَا مِنْ خِصَاصٍ وَرَقْبَةٍ
 ٧٥- قَلِيلًا وَرَفَعْنَ الْمَطَى وَشَمَرَتْ
 ٧٦- فَقَلْنَا أَلَا عَوْجِي بِنَا أُمُّ طَارِقٍ
 ٧٧- فَعَاجَتْ عَلَيْنَا مِنْ خِدَبٍ إِذَا سَرَى
 ٧٨- وَمَا هَاجَ هَذَا الشُّوقُ إِلَّا حَمَامَةٌ
 ٧٩- مِنَ الْوُرْقِ حَمَاءُ الْعِلَاطَيْنِ بَاكَرَتْ

من الشمس لما كانت الشمسُ ميسماً^(١)
 لهنَّ وباشرنَّ السدِيلَ المرقماً
 وقد طلع النجدَيْنِ أحداجُ مريمَا
 ندوياً من الأنساعِ قدًا وتوءمَا
 مراحًا ولم تقرا جنيئنا ولادمَا
 زمانيهما من حلقةِ الصفرِ ملزما
 مكانَ خفي الصوتِ وجداً مجتمعا
 نعالهما إلا مسريحا مجذما
 رفاضِ الحصَى والبهرمانِ المقصما^(٢)
 بصيري غلامى الرسيمِ فارمما^(٣)
 لهنَّ ولا ذو حاجةٍ ما تيمما
 مخافةً أعداءٍ وطرقاً مقسما
 بنا العيسُ ينشرنَّ اللغامَ المغمما^(٤)
 تناجى ونجواها شفاءً لأهيمَا
 سرى عن ذراعيه السدِيلَ المنمما^(٥)
 دعتُ ساقَ حرٍّ ترحةً وترثما
 عسيبَ أشاءٍ مطلعِ الشمسِ أسحما^(٦)

(١) دُمُوجَ الظُّبَاءِ : دخولها فى كنسها.

(٢) رفاضِ الحصَى : قِطْعُهُ، المقصم : المكسور.

(٣) الضبعان : العضدان، مار : ماج وتردد.

(٤) رفعن المطى : حثنهنَّ - اللغام : زيد أفواه الإبل، المغم : المتراكب.

(٥) خدب : جبل ضخيم.

(٦) العلاطان : الرقمتان فى عنق الحمامة.

٨٠- إِذَا هَزَزْتَهُ الرِّيحُ أَوْ لَعِبَتْ بِهِ
 ٨١- تُبَارِي حَمَامَ الْجَلْهَتَيْنِ وَتُرْعَوِي
 ٨٢- نَطَوُّكَ طَوْقًا لَمْ يَكُنْ عَنْ تَمِيمَةٍ
 ٨٣- بَنَتْ بَيْتَهُ الْخَرَقَاءُ وَهِيَ رَفِيقَةٌ
 ٨٤- تُرَشِّحُ أَحْوَى مُزَلِّغًا تَرَى لَهُ
 ٨٥- كَأَنَّ عَلَى أَشْدَاقِهِ نُورَ حَنَوَةٍ
 ٨٦- فَلَمَّا اكْتَسَى رِيشًا سُخَامًا وَلَمْ يَجِدْ
 ٨٧- أُتِيحَ لَهُ صَقْرٌ مُسِفٌ فَلَمْ يَدْعُ
 ٨٨- فَأَوْفَتْ عَلَى غَضَنٍ ضَحِيًّا فَلَمْ تَدْعُ
 ٨٩- مُطَوَّقَةٌ خُطْبَاءُ تَصْدَحُ كُلَّمَا
 ٩٠- وَنَازَعَنَ خَيْطَانُ الْأَرَاكِ فَرَا جَعَتْ
 ٩١- فَمَا حَتَّ بِهِ غُرُّ الثَّنَائِيَا كَأَنَّمَا
 ٩٢- إِذَا شَبَّتْ غُتَّتِي بِأَجْزَاعِ بَيْشَةٍ
 ٩٣- عَجِبْتُ لَهَا أَنَّى يَكُونُ غَنَاؤُهَا
 ٩٤- فَلَمْ أَرِ مَحْزُونًا لَهُ مِثْلُ صَوْتِهَا
 ٩٥- كَمِثْلِي [إِذَا غُنَّتْ] وَلَكِنَّ صَوْتَهَا

٩٦- خَلِيلِي هُبَّا عَلَّلَانِيَّ وَانْظُرَا
 ٩٧- عُرُوضًا تَعْدَتْ مِنْ تِهَامَةٍ أُهْدِيَتْ

أَرَأَيْتَ عَلَيْهِ مَاثِلًا وَمُنْبَا
 إِلَى ابْنِ ثَلَاثٍ بَيْنَ عُودَيْنِ أَعْجَمًا^(١)
 وَلَا ضَرْبِ صَوَاغٍ يَكْفِيهِ دِرْهَمًا
 بِهِ بَيْنَ أَعْوَادٍ يَغْلِيَاءُ مِثْلَمَا
 أَنْابَيْبَ مِنْ مُسْتَعْجِلِ الرِّيشِ حَنْحَمًا
 إِذَا هُوَ مَدُّ الْجَيْدِ مِنْهُ لِيَنْعَمَا
 لَهُ مَقْعَا فِي بَاحَةِ الْعُشِّ مَجْنَمًا^(٢)
 لَهَا وَلَدَا إِلَّا رَمِيمًا وَأَغْنَمًا^(٣)
 لِبَاكِتَةٍ فِي شَجْوِهَا مُتَبِمًا
 دَنَا الصَّيْفُ وَانْجَالِ الرِّيعُ فَانْجَمَا
 لِهَادِفِهَا مِنْهُنَّ لَدَنَا مُتَبِمًا
 جَلَّتْ بِنَضِيرِ الْخُوطِ دُرًّا مَنْظَمًا
 أَوْ النِّخْلِ مِنْ تَثْلِيثٍ أَوْ مِنْ يَتَبِمَا
 فَصِيحًا وَلَمْ تَفْقَرْ بِمَنْطِقِهَا فَمَا
 وَلَا عَرِيًّا شَاقَّةَ صَوْتِ أَعْجَمَا
 لَهُ عَوْلَةٌ لَسَوْ يَفْهَمُ الْعُودُ نَزَمًا

إِلَى الْبَرْقِ إِذْ يَفْرِى سَنَى وَتَبَسُّمًا
 لِنَجْدٍ فَسَاحَ الْبَرْقُ نَجْدًا وَتَهَمًا

(١) الجهلتان : حانيا الوادي. ابن ثلاث : أى ثلاث ليال.

(٢) السخام : اللين.

(٣) المسف : الذى يدنو من الأرض فى طيرانه.

٩٨- كَانَ رِيحًا أَطْلَعَتْهُ مَرِيضَةٌ
 ٩٩- كَنَفَضِ عِتَاقِ الْخَيْلِ حِينَ تَوَجَّهْتَ
 ١٠٠- خَلِيلِي إِنِّي مُشْتَكٍ مَا أَصَابَنِي
 ١٠١- أَمْلِكُكُمْ إِنِّ الْأَمَانَةَ مَنْ يَخُونُ
 ١٠٢- فَلَا تُفْشِئَا سِرِّي وَلَا تَخْذُلَا أَخَا
 ١٠٣- لِنَسْخِذَا لِي بَارَكَ اللَّهُ فِيكُمَا
 ١٠٤- وَقُولَا إِذَا جَاوَزْتُمَا آلَ عَامِرٍ
 ١٠٥- نَزِيعَانِ مِنْ جَرَمِ بْنِ رَبَّانٍ إِنَّهُمْ
 ٠٦- وَسِيرَا عَلَى نِضْوَيْنِ مُكْتَفِيهِمَا
 ١٠٧- وَزَادَا غَرِيضًا خَفَّفَاهُ عَلَيْكُمَا
 ١٠٨- وَإِنْ كَانَ لَيْلًا فَالْوَيْحَا نَسِيئُكُمَا
 ١٠٩- وَقُولَا خَرَجْنَا تَاجِرَيْنِ فَأَبْطَأَتْ
 ١١٠- وَلَوْ قَدْ أَتَانَا بَزْنًا وَرَقِيقُنَا
 ١١١- فَمَا مِنْكُمْ إِلَّا رَأَيْنَاهُ دَانِيَا
 ١١٢- وَمُدًّا لَهُمْ فِي السُّومِ حَتَّى تَمَكَّنَا
 ١١٣- فَإِنْ أَنْتُمَا اطمَأْنَنْتُمَا وَأَمِنْتُمَا
 ١١٤- وَقُولَا لَهَا مَا تَأْمُرِينَ بِصَاحِبِ
 ١١٥- أَبِيْنِي لَنَا إِنَّا رَحَلْنَا مَطِيئَنَا

من الفورِ يسْعِرُ الأَبَاءَ المَضْرُمًا^(١)
 إلسِيَهُنَّ أَبْصَارُ وَأَيْقَظْنَ نُومًا
 لَتَسْتَقِينَا مَا قَدْ لَقِيتُ وَتَعْلَمَا
 بِهَا يَحْتَمِلُ يَوْمًا مِنَ اللَّهِ مَا تَمَّا
 أَبْنُكُمَا مِنْهُ الْحَدِيثُ الْمُكْتَمَا
 إِلَى آلِ لَيْلَى الْعَامِرِيَّةِ مُسْلَمًا
 وَجَاوَزْتُمَا الْحَيَّيْنِ : نَهْدًا وَخَنْعَمَا
 أَبَوَا أَنْ يُمِيرُوا فِي الْهَزَاهِرِ مُحْجَمًا^(٢)
 وَلَا تَحْمِلَا إِلَّا زِنَادًا وَأَسْهَمًا^(٣)
 وَلَا تُفْشِئَا سِرًّا وَلَا تَحْمِلَا دَمًا
 وَإِنْ خِفْتُمَا أَنْ تُعْرِفَا فَتَكْتُمَا
 رِكَابَ تَرْكُنْسَاهَا بِتَثْلِيثٍ قِيَمًا
 تَمَوَّلَ مِنْكُمْ مَنْ أَتَيْنَاهُ مَعْدِمًا^(٤)
 إِلَيْنَا بِحَمْدِ اللَّهِ فِي الْعَيْنِ مُسْلِمًا
 وَلَا تَسْتَلْجَا صَفْقَ بَيْعٍ فَتُلْزَمَا
 وَأَجْلِبْتُمَا مَا شِئْتُمَا فَتَكَلَّمَا
 لَنَا قَدْ تَرَكْتَ الْقَلْبَ مِنْهُ مَتِيَمًا
 إِلَيْكَ وَمَا نَرْجُوهُ إِلَّا تَلَوُّمًا

(١) يسعرن : يوقدن، الأباء : جمع أباءة، وهي القصيبة أو هي أجمة الحلفاء، المضم : الذي أضرم بالنار.

(٢) نزيعان : غريبان، يُمِيرُوا : يريقوا. الهزان : الخطوب والحروب، محجم : دم.

(٣) نضوان : هزيلان، صفة للبعير.

(٤) الرقيق : العبيد.

١١٦- فَجَاءَ أَوْ لَمَّا يَقْضِيَا لِي حَاجَةً

١١٧- فَمَا لَهُمَا مِنْ مُرْسَلِينَ لِحَاجَةٍ

١١٨- أَلَمْ تَعْلَمَا أَنِّي مُصَابٌ فَقَدْ ذُكِرَا

١١٩- أَلَا هَلْ صَدَى أُمِّ الْوَيْسِدِ مَكْلَمٌ

إِلَيَّ وَلَمَّا يُبْرِمَا الْأَمْرَ مُبْرِمَا

أَسَافًا مِنَ الْمَالِ التَّلَادَ وَأَعْدَمَا

بِلَائِي إِذَا مَا جُرْفُ قَوْمٍ تَهْدُمَا

صَدَايَ إِذَا مَا كُنْتُ رَمْسًا وَأَعْظَمَا

تتوزع قصيدة حميد بن ثور بين مجموعة من المشاهد أو المقاطع التى تتنامى وتتكامل لتشكّل رؤية كُليّة واحدة، ويستغرق المشهد الأول ذبّيات الثلاثة الأولى :

سل الرّبع أنّى يَمَمْتَ أمّ سالم وهل عادة للرّبع أن يتكلّمَا
وقولا لها يا حبّذا أنت هل بدا لها أو أرادت بعدنا أن تأيمّا
ولو أن ربّما ردّ رجعا لسائلر أشار إلى الرّبع أو لتفهّمَا

يبدأ المشهد الأول بسؤال الزمان والمكان الذى يضرّحه الشاعر من خلال صيغة الأمر (سل) التى غاب فاعلها ليكتسب المخاطب عمومية ولا محدودية؛ فيتوجه الخطاب الشعري منذ البداية للإنسان عامة المهوم بتحوّلات الزمن وينتقل السؤال من اللحظة الزمنية الآنية إلى فضاء زمنى أوسع، وطرح السؤال هنا لا يقترن بالجهل وعدم المعرفة؛ فهو يطرحه -وهو على يقين من الإجابة، ومن ثمّ فإنّ الطرح فى حد ذاته قد يقرر حقيقة أو يؤكدها أو ينبّه إليها أو يثير الوعى بها أو يخرجها من إطارها الذاتى إلى دائرة الإحساس الجمعى.

وتستوقفنا دالة "الربع" الواقعة تحت تأثير المفعولية، بما تثيره من تناقض دلالى إذ توحي بدلالات الزمان والمكان؛ فالربع تنتمى اشتقاقاً إلى "الربيع" وهو فترة زمنية حافلة بالخصب والنماء ومرادفة للحياة بنضارتها وزينتها، كما أن "الربع" دالة مكانية تشير إلى المكان الذى تربيع فيه القبيلة طلباً للماء والكلا أو بمعنى أكثر تحديداً فالربع مكانياً مرادف للحياة مثلما هو كذلك زمانياً، وبالتالي فإنّ التناقض بين دلالة الكلمة يبدو تناقضاً ظاهرياً.

وإيثار الشاعر دالة "الربع" على "الطلل" له دلالاته، فهي تبدو أكثر ارتباطاً بالزمن من "الطلل" الذى هو أكثر دلالة على "المكان".

ويأتى استخدام الظرف "أنّى" ليحاصر المكان بكل اتجاهاته وأبعاده ويؤكد شمولية الحقيقة التى يراها الشاعر، حقيقة انصرام الزمن الجميل ووحشة المكان المصاحب لذلك الزمن وتظهر صورة المرأة "أم سالم" المعادل الموضوعى لذلك الزمن

الجميل أو الشباب الزاهى أو الحياة النضرة لتؤكد هذه الحقيقة، وتتضافر الأبنية على تأكيد ثنائية (الزمان- المكان) كما يؤدي الفعل (يممت) دوراً بارزاً فى إثراء المعنى بدلالاتى المكان والزمان.

ويأتى الاستفهام فى الشطر الثانى من البيت الأول حاملاً فى ثناياه مفارقة أسلوبية واضحة؛ فالسؤال فى ذاته يحمل الجواب، ويقرر الحقيقة، وينكر ما عداها، ويجسد صورة ذلك الربع الصامت الساكن الموحش الذى يوحـ الجذب والإقفار.

ويلفتنا تحول الخطاب الشعرى فى البيت الثانى إلى التثنية بعد أن جاء بصيغة الأفراد فى البيت الأول؛ وقد يفسر الشراح القدماء هذه الظاهرة الأسلوبية بأن الشاعر يخاطب واحداً أو أنه يجرى على عادة العرب فى مخاطبة الواحد بلفظ الاثنين، ولكننا لا نقنع بالوقوف أمام هذا البعد الظاهرى، ونرى أن هذا التحول الأسلوبى فى الخطاب الشعرى له دلالاته؛ فخطاب الاثنين - وإن كان ظاهرياً - يوحى بالثنائية أو التعدد فإنه يعكس احتياج الشاعر النفسى إلى من يشاطره همومه ويشاركه مشاعره ويحمل معه آلامه التى ينوء بحملها.

وتؤدي الضمائر فى البيت الثانى دوراً فاعلاً بتنوعها وتحولاتها، فثمة ستة ضمائر تتشابه فيما بينها فى علاقات جدلية متبادلة، ويتوزع أصحابها ما بين الحضور والغياب؛ فيمثل أولاً صاحباً الشاعر "قولاً..." وتبدو الحبيبة غائبة مكانياً "ها" ولكنها مشغولة طاعياً فى وجدان الشاعر "يا حبذا أنت" ويبرز السؤال بعد ذلك ليؤكد الغياب المكانى والجسدى ويجعل التحول من الزواج إلى التأيم أو من الحياة إلى الموت وارداً ومحتملاً؛ ليضاف هذا التحول (تحول الزواج إلى التأيم) إلى التحول السابق (تحول الربع من الحياة إلى الجذب).

وتعود صورة الربع الصامت للظهور مرة أخرى فى البيت الثالث فيرد مرة بصيغة التنكير ليكتسب عمومية فى إسباغ صفة التحول والتغير عليه ثم يرد مرة أخرى بصيغة التعريف فى موضع الفاعلية وفى علاقة اشتباك مع الشاعر المائل فى شبه الجملة (إلى)

ليؤكد خصوصية العلاقة بينهما فى الزمن المنصرم من ناحية، وانقطاعها واستحالة عيودتها فى الزمن الحاضر من ناحية أخرى.

ويأتى المقطع الثانى (من ٤-٧) حاملاً معه صورة ثالثة من صور التحول والتغير:

أرى بصرى قد رابنى بعد حدةٍ	وحسبك داءً أن تصحّ وتسلماً
ولا يلبث العصران يوماً وليلة	إذا طلبا أن يدركا بما تيمّما
وصوتٍ على فوتٍ سمعتُ ونظرةٍ	تلافيتهما والليل قد صار أبهما
بجدةٍ عصرٍ من شبابٍ كأنه	إذا قمّتُ يكسونى رداءُ مُسهما

فى هذا المقطع تتجلى الذات وهى فى حالة ضعف وعجز بعد أن فارقت زمن الفتوة والشباب وتحولت إلى زمن الشيخوخة والهرم. وتمثل دوال هذا التحول فى اعتلال الجسد وتحول النظر من القوة إلى الضعف، وهى دالة موحية إذ يرتبط التحول بالرؤية التى لا تنسحب على الجسد فحسب بل تنعكس على المراثيات كلها، وتتعمق مأساة الشاعر وإحساسه بالزمن والحياة، فيدرك - فى لحظة كشف عميقة - مالم يدركه الآخرون - وهو أن الصحة والسلامة تحملان فى حقيقتهما بذور الداء لأنهما قابلتان للتحول أو بمعنى أكثر دقة مرهونتان به لأنهما تؤديان حتماً إلى الهرم والشيخوخة، وبدءاً من البيت السادس يبدأ النص فى كشف مغزاه والاقتراب من بؤرته؛ التى تتمثل فى صراع الإنسان مع الزمن وانسحاقه أمام جبروته؛ فكل شىء يتحول بفعل الزمن؛ ولكن الإنسان أكثر الموجودات قابلية للتحول وخضوعاً لقوانين الزمن الصارمة؛ فوجوده مرهون بميقات، ومرهون كذلك بفنائه وتلاشيه، ويبدو الزمن دائماً مهيمناً قوياً، وتتقاطر دواله (العصران - يوماً - ليلة) لتؤكد تلك الهيمنة فى كل مرحلة من مراحل، فإذا استهدف الزمن مخلوقاً أوجماً فى أى وقت أو مكان - أدركه، وما حدث من تحول للربع والمحجوبة والشاعر إنما هو تأكيد لفعل الزمن وهيمنته وسطوته أيّاً كانت قوة الآخر وسطوته؛ فكل مخلوق يؤلّد ومعه إعلام بموته، وكل شىء يكتمل ويبلغ عنفوانه يؤول إلى التاقض والتلاشى، وكما ترك الزمن آثاره على وجدان الشاعر وبصره فقد فعل الشىء ذاته مع سمعه، وكما

نحول البصر من الحدة إلى الضعف، فقد تحوّل السمع كذلك، فأصبح غير قادر على لسمع والرؤية بعد أن كان يسمع الصوت على بُعد ويرى الأشباح فى ظلمة الليل، إنه تحول الحاد، أو التحوّل من النقيض إلى النقيض، وأكثر ما يؤرق الشاعر ويعمّق مأساته و خضوعه لهذا التحوّل، وإحساسه بأن الزمن قد طلبه فأدركه، وأنه فارق عصر الشباب لذى طالما كساه أودية الزهو والصحة والمغامرة وتحوّل إلى شيخ هرم لا يكاد يسمع أو يرى ولا يجد الأنيس أو "الأليف".

لقد انصرم الزمن الذى كان يملك فيه الشاعر إرادة "الفعل" واستسلم لزمن لجذب و"الخواء"، ولكنه لا يستطيع الفكاك من أسر الزمن المنصرم وذكرياته، فيرجع ليه على نحو من التذكّر والاسترجاع فيما يشبه ما يعرف فى لغة الفن السينمائى "الارتجاع" أو "الFLASH باك"، إنه يتذكر "عصر الشباب" ويتشوق إلى "الحمول" وهى من: وال الارتحال والتذكر والعشق كما أنها من دوال "التحوّل" فالرحلة تنقل وتحوّل من مكان إلى آخر ومن زمن إلى زمن.

ويأتى المشهد الثالث (٨ - ٣٩) فى سياق الرؤية ذاتها؛ ففى هذا المشهد القصصى تطويل نجد أنفسنا أمام صورة أخرى من صور التحول فى الحياة حيث لاشيء يدوم على حال، وحيث تخضع الكائنات أو "يبدل" لملاحقة الزمن، يستوى فى ذلك الإنسان الحيوان، وفى هذا المشهد تأكيد وتجسيد لتلك الحقيقة من خلال ملاحقة صورة البعير و تلك الناقة الفتية التى كانت تعيش هى الأخرى زمن الصبا أو عصر الشباب والفتوة، يتذكرها الشاعر المأزوم بقضية الزمن وقد رعت ستة شهور من المحرم إلى جمادى حتى سمّت وبرئت كلومها وامتلات فصار من ضخامتها كأنها حجر ضخّم تهدّم فاستوى الأرض، وقد عاشت زمن الربيع حيث الحيا والخصب، فخاضت بأيديها فى الماء الصافى لتجمع من المطر (النّطاف) ولكنها لم تغرق لأنها مشدودة من أقتادها بحبال متينة، وقد رك المرعى آثاره على أبدانها وألوانها، فصار البعير "ذو الشقاشق" واضح البياض، وزها ذو لون الأحمر "الجون" بحمرته أو لونه الضارب فى الحمرة (أصخما)... ذلك كان حال

الإبل فى الربيع أو زمن الخصب المعادل لعصر الشباب عند الشاعر. إنها صورة أخرى من صور التحوّل الزمنى، صورة الناقة السمينة التى رعت وسمنت "زمن الربيع" كما رعى الشاعر واشتدّ عوده وقوى بصره وسمعه فى عصر الشباب، وكما خضع الشاعر لقانون الزمن فلا مناص من أن تخضع له الإبل أيضاً؛ فقد حيل بينها وبين الضراب، كما حيل بين الشاعر وأم سالم، وخفّت هديرها وحاولت العذارى أن تسلبها حرّيتها حين حاولت أن تضع فى آثافها الخطم أو الأزمة فكفّت الإبل أيديهن عزّة وأنفة، فاخترن من بينها أكثرهن قوة وضخامة وسمنة "موضوناً" وقد استكمل شهور الحمل فطال وعظم "صلخداً" كأن الجنّ تعزف حوله فلا يتردد صوتها أو صوت المغنى لضخامته، وقد أنجبته أم نجبية "أرحبية" فى زمن الخصب "عام النتاج" فجاء ممثلاً طويل الظهر أملسه، خفيف الشعر، شديد الطول، ضخّم الجسم "ضباراً"، وقد رعى الوسمى "مطر الربيع الأول" بأرض نجد وهى أجود أنواع المرعى حيث يتساقط عليها الديم أو المطر وقتاً طويلاً، وقد بدا هذا البعير الواسع الإبطين (الملاطين) بسنامه المميز وقد أُعدّ ليكون "حداج الرعاء" فى رحلتهم المرتقبة، وقد أخذت العذارى تمارس طقوس الرحيل، فوضعت إحداهن "البرة" فى أنف البعير ليعلق فيها الزمام فأصابه الفزع وكأنما وضع ثعبان "الحماطة" وهى شجرة تألفها الحيات - فى أنفه ولكنه ما لبث أن ارعوى للزجر ولم تنسه عزّة النفس أن ينقاد للزمام ويخضع لمصيره المحتوم ليلاقى الهزال والضعف ويقاسى عنت المسير فى الصحراء ويخضع لقانون الزمن كما خضع نظراؤه... وتمضى العذارى فى طقوسهن فتضعن عليه الغبيط وتزيننه بالصوف المصبوغ ألواناً (العهن) ويسلم هن البعير القياد، فما أن يُنادى بما تُنادى به الإبل من أصوات كأن يقال له "هاب" حتى يلبي النداء ويتقدّم بما وضع فوقه من كساء موشى وخرز أبيض "الودع" يلوح فوق سراته، ويجدّ البعير فى السير فى صحراء مترامية الأطراف وقد أخذت أصوات الرياح تقتحمه فيدو هزيزها بين فروجه وكأنها عواصف جنّ حتى وصلن "عيهما" أو ذلك الموضع بتهامة، وما تفتأ صورة هذا البعير القوى "الموضون" التى رسمها الشاعر فى بداية المشهد أن تتوارى لتحلّ محلها

صورة "العود" أو الجمل المسن في إشارة مكثفة بالغة الدلالة على ما يطرأ على الكائنات من تحوّل.

ويواصل النص تحولاته الفنية التي تتناغم مع تحولات المضمون من خلال تعدّد المشاهد التي تتقاطر متتابعة في إطار المشهد الكلى أو الرؤية، ومن خلال بنية السرد يتوقف النص وقفة تطول بعض الشيء أمام مشهد الفتاة المنعمة (٤٠ - ٦١) :

تَخَالُ خِلَالَ الرُّقْمِ لَمَّا سَدَلَتْهُ
مَرَاة الضُّحَى مَارِ مِنْ حَتَّى تَحْدَرَتْ
فَقَلْنِ لَهَا قُومِي فِدَيْنَاكَ فَارْكَبِي
فَهَادَيْنَهَا حَتَّى ارْتَفَتِ مُرْجِحْنَةٌ
وَجَاءَتْ يَهْزُ الْمِيسَنَانِي مَشِيْهَا
مِنَ الْبَيْضِ عَاشَتْ بَيْنَ أُمِّ عَزِيزَةٍ
مُنْعَمَةٌ لَوْ يُصْبِحُ الذَّرُّ سَارِيَا
مِنَ الْبَيْضِ مِكْسَالُ إِذَا مَا قَلْبَسَتْ
رُقُودَ الضُّحَى لَا تَقْرُبُ الْجِرَّةَ الْقُصَى
بَهِيرُ تَرَى نَضِجَ الْعَبِيرِ بِجِيْهَا
وَلَيْسَتْ مِنَ اللَّائِي يَكُونُ حَدِيثُهَا
أَحَادِيثُ لَمْ يَعْقِبْنِ شَيْئًا وَإِنَّمَا
فَمَا رَكِبَتْ حَتَّى تَطَاوَلَ يَوْمُهَا
وَمَا دَخَلَتْ فِي الْخَدَبِ حَتَّى تَنْقُضَتْ
فَجَرَجَرَتْ لَمَّا صَارَ فِي الْخَدْرِ نَصْفُهَا
وَمَا رُمْنَهَا حَتَّى لَوَتْ بِزِمَامِهِ
وَمَا كَادَ لَمَّا أَنْ عَلَتْهُ يَقْلُهَا

حَصَانًا تُهَادِي سَامِي الطَّرْفِ مُلْجِمًا
جِبَاهُ الْعَذَارَى زَعْفَرَانًا وَعَنْدَمًا
فَقَالَتْ أَلَا لَا غَيْرَ أُمَّا تَكَلِّمَا
تَمِيلُ كَمَا مَالَ النَّقَا فَتَهَيِّمَا
كَهَزَّ الصَّبَا غُصْنُ الْكَيْسِبِ الْمُرْهَمَا
وَبَيْنَ أَبِ بَرٍّ أَطَاعَ وَأَكْرَمَا
عَلَى جِلْدِهَا بَضُتْ مَدَارِجُهُ دَمَا
بِعَقْلِ امْرِئٍ لَمْ يَنْجُ مِنْهَا مُسْلَمًا
وَلَا الْجِرَّةَ الْأَذْنَيْنِ إِلَّا تَجَشُّمًا
كَمَا ضَرَجَ الضَّارِي النَّزِيفِ الْمُكَلَّمَا
أَمَامَ بَيُوتِ الْحَى إِنَّ وَإِنَّمَا
فَرَتْ كَذِبًا بِالْأَمْسِ قِيبَلًا مُرْجَمًا
وَكَانَتْ لَهَا الْأَيْدَى إِلَى الْخَدَبِ سُلْمَا
تَاسِيرُ أَعْلَى قِيدِهِ وَتَحْطُمَا
وَنَصْفُ عَلَى دَايَاتِهِ مَا تَجَزَّمَا
يَنَائَا كَهْدَابِ الدَّمَقْسِ وَمِغْصَمَا
بِنَهْضَتِهِ حَتَّى اكْتَسَلَا زَّ وَأَعْصَمَا

وَحَسَى تَسَدَّاعَتْ بِالنَّقِيزِ حِبَالُهُ وَهَمَّتْ بِوَانِي زَوْرِهِ أَنْ تَحْطُمَا
وَأَثَرَ فِي صُمِّ الصُّفَا نَفْنَائِهِ وَرَامَ بَلَمًا أَمْرَهُ ثُمَّ صَمَمَا
فَسَبَّخْنَ وَاسْتَهْلَلْنَ لَمَّا رَأَيْنَهُ بِهَا رِبْدًا سَهْلَ الْأَرَا جِيحِ مِرْجَمَا
فَلَمَّا سَمَا اسْتَدْبَرْتَهُ كَيْفَ شَدُوهُ بِهَا نَاهِضَ الدُّنْيَا تِ فَعَمَّا مُلَمَمَا
وَلَمَّا اسْتَقَلَّتْ فَوْقَهُ لَمْ تَجِدْ لَهُ تَكَالَيْفَ إِلَّا أَنْ تَعِيلَ وَتَغْسَمَا

فى هذا المشهد "الاحتفالى" تتجلى تلك الفتاة التى تحيا زمن الصبا، وتترأى من خلال "الرقم" أو "الستور" فتبدو كعروس تُهدى إلى زوج عظيم، ويتوقف الشاعر أمام صفات تلك الفتاة الحرة حيث العذارى مازلت يخدمنها طول اليوم حتى تنقصد جباههن "زعفرانًا" و"عندما"، وإذا كانت تلك هى حال العذراوات فما بالك بصفات تلك الفتاة أو بنمط الحياة التى تحياها. لقد منحها الجمال والثراء عزة نفس، وكبرياء خلق، ولذلك فهى لا تتحدث إلا لما، وحين أشارت عليها العذارى بالركوب لم تزدد على أن أشارت به "لا" دون أن تنطق بها، فأعانتها العذارى على القيام لتركب فبدت بشبابها الحريرية الغالية المنسوبة إلى ميسان وهى تمشى متناقلة فى خيلاء أشبه بغصن الكتيب الممطور تهزّه نسيمات الصبا، وهى ذات محتد أصيل إذ تربت فى أحضان أم عزيزة وأب بر كريم، وهى كأضرابها من الحرائر "مكسال" أو "نووم" الضحى لا تغادر بيتها ولا تزور جيرانها الأذنين أو البعدين إلا بمشقة وتكلف، وهى "بهير" فاقت النساء حسنًا يفوح العطر من أردانها، وما إن علت البعير ليقبها حتى أعجزه القيام لثقلها وظل يجاهد حتى تمكن من النهوض والسير وهى غير قادرة على إمساك زمامه.

ويتداخل مع مشهد "الفتاة" فى رحلتها مشهد آخر موازٍ لرحلة قام بها الشاعر

: (٦٢ - ٧٧)

وَلَمَّا اسْتَقَلَّ الْحَىٰ فِي رَوْنَقِ الضُّحَى قَبَضْنَ الْوَصَايَا وَالْحَدِيثَ الْمُجْمَعَمَا
دُمُوجَ الظُّبَاءِ الْغَرِّ بِالنَّفْسِ أَشْفَقَتْ مِنْ الشَّمْسِ لَمَّا كَانَتْ الشَّمْسُ مِيسَمَا

وَرُحْنٌ وَقَدْ زَايَلَسَ كُلَّ صَنِيعَةٍ
دَعَوْتُ بِعَجَلِي وَاعْتَرَتْنِي صَبَابَةٌ
فَجَاءَ بِشَوْشَاةٍ مَزَاقٍ تَرَى لَهَا
أَرَاهَا غُلَامَهَا الْخَلَى وَتَشْدُرَتْ
فَلَايَا بَلَايَ خَادَعَاهَا فَأَلْزَمَا
وَأَعْطَتْ لِعِرْقَانِ الْخِطَامِ وَأَضْمَرَتْ
وَجَاءَتْ تَبْدُ الْقَائِدَيْنِ وَلَمْ تَسْدَعْ
بُخَالُ الْحَصَى مِنْ بَيْنِ مَنْسِيرٍ خَفُّهَا
سَارَ بِهَا الضُّبْعَانِ مَوْرًا وَكَلَفَتْ
فَلَمَّا لَحِقْنَا لَمْ يَقُلْ ذُو لُبَانَةٍ
فَكَانَ لِمَا حَا مِنْ خَصَاصٍ وَرَقَبَةٍ
قَلِيلًا وَرَفَعْنَ الْمَطِيَّ وَشَمَرَتْ
فَقَلْنَا أَلَا عُسُوجِي بِنَا أَمْ طَارِقٍ
فَعَاجَتْ عَلَيْنَا مِنْ خِدَبٍ إِذَا سَرَى

لَهْنٌ وَبَاشَرَنَ السُّدِيلَ الْمُرْقَمَا
وَقَدْ طَلَعَ النَّجْدَيْنِ أَحْدَا جُ مَرِيْمَا
نَدُوْبًا مِنَ الْأَنْسَاعِ قَدْأُ وَتَوَّعَمَا
مَرَا حَا وَلَمْ تَقْرَأْ جَنِيْنَا وَلَادَمَا
زِمَامِيْنِهْمَا مِنْ حَلْقَةِ الصُّفْرِ مُلْزَمَا
مَكَانَ خَفَى الصُّوْتِ وَجَدَا مُجْمَعِمَا
نِعَالِهْمَا إِلَّا سَرِيْحًا مُجَزَّذَمَا
رُقَاضَ الْحَصَى وَالْبَهْرِمَانَ الْمُقْصَمَا
بِعِيْرِيْ غُلَامِيْ الرَّسِيْمِ فَأَرْسَمَا
لَهْنٌ وَلَا ذُو حَاجَةٍ مَا تِيْمَمَا
مَخَافَةَ أَعْدَاءٍ وَطَرْفَا مُقْسَمَا
بِنَا الْمِيْسُ يَنْشُرْنَ اللَّفَامَ الْمُغْمَمَا
تُنَاجِي وَنَجْوَاهَا شِفَاءٌ لِأَهِيْمَا
سَرَى عَن ذِرَاعِيْهِ السُّدِيلَ الْمُتَمَمَمَا

لم تكن هذه الرحلة التي قطعها الشاعر إلا استجابة لدواعي الشوق والصبابة حين رأى "أحداج مريم" وهي تصعد "النجدين" فجاءه الراعي بناقة "عجلى" خفيفة السير "شوشاة" وقد أخذت تحرك رأسها مرحاً وكأنها تشاطر صاحبها مشاعره، وأسرعت تغدو السير وقد بدت "القائدتين" بينما بدا الحصى تحت أقدامها كأنه قطع من "البهرمان" أو زهر العصفور المقصوم. وأسرعت الناقة تجدد في السير حتى لحقت بركب من يهواها، وما أن اقترب منها حتى أخذ يخالسها النظر في تحفظ مخافة أهلها، ويتوافق التحول الأسلوبى مع تحول الحدث حيث يتحول الخطاب الشعري للمحبوبة من المخاطب إلى الغائب :

فَقَلْنَا أَلَا عَوْجِي بِنَا أُمُّ طَارِقٍ

تَنَاجَى وَتَجَاوَاهَا شِفَاءُ لَاهِيَمَا

ولكن الشاعر فى كل مواقفه ومشاهده لا ينصرف عن وعيه بحقيقة الزمن، وفى

هذا السياق يأتى مشهد الحمامة ووليدها (٧٨ - ٨٩) :

وَمَا هَاجَ هَذَا الشُّوقَ إِلَّا حَمَامَةٌ

دَعَتْ سَاقَ حُرٍّ قَرَحَتْ وَتَرْتُمَا

مِنَ الْوُرُقِ حَمَاءُ الْعِلَاطَيْنِ بَاكَرَتْ

عَسِيبَ أَشَاءٍ مَطْلَعِ الشَّمْسِ أَسْحَمَا

إِذَا هَزْهَزَتْهُ الرِّيحُ أَوْ لَعِبَتْ بِهِ

أَرْنُتَ عَلَيْهِ مَائِلًا وَمَقُومًا

تَبَارَى حَمَامَ الْجَلْهَتَيْنِ وَتَرَعَوَى

إِلَى ابْنِ ثَلَاثِ بَيْنِ عُودَيْنِ أُعْجَمَا

تَطَوَّقَ طَوْقًا لَمْ يَكُنْ عَنْ تَمِيمَةٍ

وَلَا ضَرْبِ صَوَاغٍ بِكَفِّهِ دِرْهَمَا

بَنَتْ بَيْتَهُ الْخَرَقَاءُ وَهِيَ رَفِيقَةٌ

بِهِ بَيْنَ أَعْوَادِ بَعْلِيَاءٍ مُعْلَمَا

تُرْشِجُ أَحْوَى مُزْلِفًا تَرَى لَهُ

أَنَابِيْبَ مِنْ مُسْتَفْجِلِ الرِّيشِ حَمَحَمَا

كَأَنَّ عَلَى أَشْدَاقِهِ نَوْرَ حَنَوَةٍ

إِذَا هُوَ مَدُّ الْجِيدِ مِنْهُ لِيَطْعَمَا

فَلَمَّا اكْتَسَى رِيثًا سُخَامًا وَلَمْ يَجِدْ

لَهُ مَعَهَا فِى بَاحَةِ الْعُشِّ مَجْثَمَا

أُتِيحَ لَهُ صَقْرٌ مُسِفٌ فَلَمْ يَدَعْ

لَهَا وَلَدًا إِلَّا رَمِيمًا وَأَعْظَمَا

فَأَوْفَتْ عَلَى غُصْنٍ ضَحِيًّا فَلَمْ تَدَعْ

لِبَاكِتَةٍ فِى شَجْوِهَا مُتَلَوَّمَا

مُطَوَّقَةٌ خَطْبَاءُ تُصَدِّحُ كُلَّمَا

دَنَا الصَّيْفُ وَانْجَالَ الرَّيْسُ فَأَنْجَمَا

إن هذا المشهد القصصى الفاجع بما يتميز به من كثافة عالية وتركيز شديد، يعد

من المشاهد الفريدة فى شعرنا القديم، وقد وضعه الشاعر فى سياق رؤيته التى صدر عنها

منذ بدء القصيدة حيث تبدو المشاهد كلها تنويعات على إيقاع واحد يعكس وعى الشاعر

بتقلبات الزمن وإدراكه أن كل شىء يؤول إلى الأفول والتلاشى والفناء، وأن ما يراه من

صور الانسحاق يستثير فى نفسه اللوعة والأسى ويهيج أشواقه وأحزانه، فكل شىء أمامه

يؤذن بالرحيل، إنه الحقيقة المؤكدة التى لا مرأى فيها، فقد رحل عنه الشباب إيذاناً

برحيله عن الحياة وكذلك ترحل كل الموجودات. بل إنه يرى فى رحلة القبيلة أو المحبوبة

صورة للرحلة الكبرى، ولذلك يقترن الشوق فى نفسه بالمأساة والفجيعة، وبعبارة أخرى،

فإن استتارة مشاعر الشوق رهن لديه بحدث مأساوى؛ على نحو ما نراه فى مشهد الحمامة ووليدها :

وما هاج هذا الشوق إلا حمامة دعت ساق حرّ ترحه وترنما

فقد فجرت مأساة تلك الحمامة التى فقدت وليدها أحزان الشاعر وأهاجت أشواقه. ولذلك فهو يحتفى برسم هذا المشهد الفاجع بتفصيلاته الدقيقة فى غير إسراف أو إخلال بما يقتضيه السرد من كثافة وتركيز، فيصف تلك الحمامة ذات الرقمتين (العلاطين) فى أعناقها وقد ناحت بصوتها الحزين تبكى فرخها الذى تعهدته بالرعاية وبنت له "عُشًّا" بين أعواد بعلياء، فلما بدا الزغب يكسو لحمه العارى اطمأنت عليه قليلاً وخرجت تبحث له عن طعام، ولم تكن تلك "الخرقاء" -لاحظ دلالة الوصف- تدرى وهى تبنى له بيتاً أن هذا البيت سيكون قبره، ولم تدرك "الخرقاء" أن المنيّة له بالمرصاد؛ فقد انقض عليه الصقر الجائع ولم يتركه إلا "رميماً" و"أعظماً"، وتعود الحمامة بالطعام لفرخها فتجده على هذه الصورة فلا تملك إلا تنتحى بأحد الأغصان لتبكى وليدها، وقد صارت تلك عادة لا تفارقها، فكلما رحل "الربيع" ودنا "الصيف" تذكرت فجيعته وليدها فناحت بصوتها الحزين :

مُطَوَّقَةٌ خَطْبَاءُ تَصْدَحُ كُلَّمَا دَنَا الصَّيْفُ وَانْجَالَ الرَّبِيعُ فَأَنْجَمَا

يستوقفنا اقتران نواح الحمامة بذهاب "الربيع" وهو الدلالة الزمنية أو "الشفرة" التى تتمحور حولها التجربة وتسلمنا إلى مفاتيح النص؛ فالشاعر قد استهل قصيدته بسؤال "الربيع" ورمز به إلى الزمن الجميل المنصرم، كما ترددت الدلالة ذاتها فى غير موضع وقد مرت صورة "الإبل" وهى تربيع وتسمن "زمن الربيع"، ومرت بنا رحلة الفتاة المنعمة فى الربيع "وها هى الحمامة ترتبط بوليدها فى "الربيع"، واللافت أن كل الموجودات أو الأحياء التى حشدها الشاعر فى مشاهد متتابعة لتشهد "احتفالية الربيع" لم تلبث أن حرمت منه وفنيت بزواله وانقضائه وتنتهى تجربتها بالتحسر والبكاء والتلاشى، تحوّل "الاحتفالية" إلى "بكائية"؛ فالشاعر يبكى شبابه الضائع، والمرأة تبكى تأيّمها

والإبل تبكى زوال زمن الخصب، والمرأة المنعمّة ترحل إلى مصير غير معلوم، والحمامة تبكى وليدها، وهنا يبدو "المغزى" الكامن فى النص، وهو أن كل الموجودات أو الأحياء لابد وأن تخضع لقانون الزمن، وأنها تخوض صراعاً غير متكافئ معه تكون نتيجته دائماً الانسحاق أمام قوته وجبرته ... وعندئذ يتماثل صوت الإنسان مع أصوات الحيوانات والطيور، ويتشابه الغناء بالبكاء، والهديل بالهدير :

كَمْثَلَى إِذَا غَنَّتْ وَلَكِنْ صَوْتَهَا لَهُ عَوْلَةٌ لَوْ يَفْهَمُ الْعَوْدُ أَرْزَمًا

وفى إطار رؤيتنا للنص لا نرى فى مشهد البرق (٩٦ - ٩٩) إقحاماً أو خروجاً عن سياق الأحداث؛ فحديث الشاعر عنه لا ينفصل عن شفرة "الزمن" التى يتمحور حولها النص؛ فالبرق دالة من دوال الزمن، وهو وإن كان يستغرق لحظات قصاراً إلا أنه يمتاز بالقدرة و"الفاعلية" وذلك ما تؤكد الدوال، "إذ يفرى سنى" ويسبح فى نجد وتهامة ويملك القدرة على إضرام النيران فى "أجمة الحلفا"، "يسعرن الإباء المضرمًا". وهو يخطف الأبصار ويبدو فى سرعه "كنفض عتاق الخيل"، وهو قادر على أن يوقظ "نوماً". إنه صورة أخرى من صور هيمنة الزمن، ودالة من دوال جبروته وسطوته، ومن ثم فإن علاقة الشاعر بالبرق صورة من علاقته بالزمن، إذ تقوم على الخوف والتوجس والرهبة :

خَلِيلَى هُبَا عَلَّلَانِيَّ وَانْظُرَا إِلَى الْبَرْقِ إِذْ يَفْرِى سَنَى وَتَبَسُّمَا

ويأتى المشهد الختامى (١٠٠ - ١١٩) ليؤكد وعى الشاعر بوطأة الزمن :

خَلِيلَى إِنِّى مُشْتَكٍ مَا أَصَابَنِى	لَتَسْتَقِينَا مَا قَدْ لَقِيتُ وَتَعْلَمَا
أُمْلِكُمَا إِنَّ الْأَمَانَةَ مَنْ يَخُنْ	بَهَا يَحْتَمِلُ يَوْمًا مِنَ اللَّهِ مَائِمًا
فَلَا تُفْشِيَا سَرِّى وَلَا تَخْذُلَا أَحَا	أَبْنُكُمَا مِنْهُ الْحَدِيثُ الْمُكْتَمَا
لَتُخْذِلَا لِي بَارَكَ اللَّهُ فِيكُمَا	إِلَى آلَ لَيْلَى الْعَامِرِيَّةِ سُلَّمَا
وَقُولَا إِذَا جَاوَزْتُمَا آلَ عَامِرٍ	وَجَاوَزْتُمَا الْحَيَّيْنِ : نَهْدًا وَخَنَعَمَا
نَزِيعَانِ مِنْ جَرَمِ بْنِ رَبَّانٍ إِنَّهُمْ	أَبَوَا أَنْ يُمِيرُوا فِي الْهَزَاهِزِ مُحْجَمَا

وَسِيرًا عَلَى نِضْوَيْنِ مُكْتَفِيهِمَا
وَزَادًا غَرِيضًا خَفُّفَاهُ عَلَيْكُمَا
وَإِنْ كَانَ لَيْلًا فَالْوَيْسَا نَسْبَيْنِكُمَا
وَقُولَا خَرَجْنَا تَاجِرَيْنِ فَأَبْطَأَتْ
وَلَوْ قَدْ أَتَانَا بَزُنَا وَرَقِيقُنَا
فَمَا مِنْكُمْ إِلَّا رَأَيْنَاهُ دَانِيَا
وَمُدًّا لَهُمْ فِي السُّومِ حَتَّى تَمَكُّنَا
فَإِنْ أَنْتُمَا أَطْمَأَنْنَتُمَا وَأَمِثْتُمَا
وَقُولَا لَهَا مَا تَأْمُرِينَ بِصَاحِبِ
أَبْنَى لَنَا إِنْ أَرَحَلْنَا مَطِينَنَا
فَجَاءَا وَلَمَّا يَقْضِيَا لِسَى حَاجَةً
فَمَا لَهُمَا مِنْ مُرْسَلَيْنِ لِحَاجَةٍ
أَلَمْ تَعْلَمَا أَنَّى مُصَابٌ فَتَذَكُّرَا
أَلَا هَلْ صَدَى أُمِّ الْوَلِيدِ مُكَلَّمٌ

وَلَا تَحْمِلَا إِلَّا زِنَادًا وَأَسْهَمًا
وَلَا تُفْشِيَا سِرًّا وَلَا تَحْمِلَا دَمًا
وَإِنْ خِفْتُمَا أَنْ تُعْرِفَا فَتَلْتُمَا
رِكَابَ تَرَكْنَاهَا بِثَلَاثِ قِيَمًا
تَمَوَّلَ مِنْكُمْ مَنْ أَتَيْنَاهُ مُعْدِمًا
إِنَّا بِحَمْدِ اللَّهِ فِي الْعَيْنِ مُسْلِمًا
وَلَا تَسْتَلْجَا صَفْقَ بَيْعٍ فَتَلْزَمَا
وَأَجْلَبْتُمَا مَا شِئْتُمَا فَتَكَلَّمَا
لَنَا قَدْ تَرَكْتَ الْقَلْبَ مِنْهُ مُتِيَمًا
إِلَيْكَ وَمَا نَرْجُوهُ إِلَّا تَلَوَّمَا
إِلَى وَلَمَّا يُبْرِمَا الْأَمْرَ مُبْرَمًا
أَسَافًا مِنَ الْمَالِ التَّلَادَ وَأَعْدَمَا
بَلَائِي إِذَا مَا جُرْفُ قَوْمٍ تَهْدُمَا
صَدَايَ إِذَا مَا كُنْتُ رَمْسًا وَأَعْظُمَا

ويلفتنا هذا المشهد القصصى الغريب الذى قلنا نظفر بمثله فى نص شعرى قديم.
إن هذا المشهد لا يستمد غرابته أو فرادته من بنيته القصصية فحسب. وإنما من مضمون
القصة ذاتها ومغزاها؛ فالشاعر مصطفى من خلانه رسولين يبعثهما إلى المحبوبة، ويوظف
خياله القصصى، فيبتكر لهما طريقة يحتالان بها للوصول إلى ديار المحبوبة وذلك بأن يدعيا
أنهما غريبان ينتسبان إلى قبيلة (جُرم)، واختار هذه القبيلة على وجه الخصوص لأن
العرب تأمنها ولا تخافها، ولأنه ليس عندهم ترة لها فر تطالبهم بذحلٍ أو ثأر، كما يطلب
من صاحبيه -زيادة فى التمويه- أن يظهرأ أنهما لى ذل وفاقه. وأن يتلثما لئلا يُعرفا،
وأن يدعيا أنهما خرجا تاجرين فأبطأت ركبهما. ، فإذا اطمأن القوم إليهما أبلغا
صاحبته رسالته :

وَقُولَا لَهَا مَا تَأْمُرِينَ بِصَاحِبِ
أَبِينِى لَنَا إِنَّا رَحَلْنَا مَطِينَا
لَنَا قَدْ قَرَنْتِ الْقَلْبَ مِنْهُ مَتِيماً
إِلَيْكَ وَمَا نَرْجُوهُ إِلَّا تَلُومًا

إن مضمون الرسالة لا ينفصل عن وعى الشاعر بوطأة الزمن، وإحساسه بأنه لو شك أن يكون خارج دائرته، وأنه لن يعيش إلا حيناً يسيراً، فالحب والشوق يقترنان بشعوره بدنو الأجل، والأمل فى رؤية المحبوبة ووصالها يأتى فى سياق مقاربة الموت، وعندما فشل صاحبه فى المهمة وعاداً "ولما يقضيا له حاجة" كان هذا الفشل إيذاناً بخروج الذات من دائرة الزمن وتحول الكائن النابض بالحياة إلى "رمس" و"عظام" تماماً كما تحول فرخ الحمامة وكما تحولت الموجودات كلها من "الضجيج" أو الحياة إلى "الصدى" أو "الموت" الذى تتقاطر دواله فى ختام القصيدة ممثلة فى تلك الكلمات : "أسافا - أعدما - بلائى - رمس - أعظم - جرف - قوم تهدما - صدى".

وهكذا يتحول النص فى ختامه إلى "بكائية" أو "مرثية" للربيع الذاهب أو الشباب الداوى أو الحب الذابل، وتبدو القصيدة أشبه ببناء دائرى ينتهى من حيث بدأ، وتلتقى أواخره بأوائله، بدءاً من صورة الربيع الصامت أو تلك اللوحة الاستهلالية التى يمكن تسميتها بـ "لوحة الجذب والصمت والوحشة" ومروراً بصورة الناقّة الداوية والفتاة المرتحلة الصامتة، والحمامة الثكلى ووليدها الذى صار "أعظماً" وانتهاءً بالصورة الختامية الناطقة بدلالات الوحشة والموت، حيث لا أمل سوى أن يتحاور الصدى وتتجاجى الأعظم والرموس، وإن كانت دلالة الاسم الأخير (أم الوليد) تشير إلى أن دورة ميلاد جديد توشك أن تبدأ ليعاود الزمن سيرته من جديد مع الأحياء فى إطلالة أخرى لثنائية (الضجيج - الصدى) أو (الميلاد والموت).

وتستوقفنا كذلك دلالة "الرحلة" المتكررة فى القصيدة : فهناك رحلة الإبل بحثاً عن المرعى والماء، ورحلة الفتاة التى أقلها البعير إلى مكان مجهول، ورحلة الشاعر بعد أن شاقته أحداج مريم أملاً بأن يختلس النظر إلى المحبوبة، ورحلة الحمامة بحثاً عن طعام

لفرخها، ورحلة البرق ما بين نجد وتهامة، وأخيراً رحلة صاحبى الشاعر إلى ديار المحبوبة.

إن أكتناز القصيدة برحلات عدة خلافاً لما هو شائع فى القصيدة القديمة التى تركز غالباً على رحلة واحدة هى رحلة الضعائن - هذا الاكتناز يمنح القصيدة طابعاً خاصاً ويتسق فى دلالة مع الرؤية المحورية؛ فتلك الرحلات - على تعددها أو كثرتها - إنما ترمز إلى رحلة الحياة ذاتها أو إلى رحلة الإنسان القصيرة فى الحياة؛ كما ترمز كذلك إلى صراع الإنسان الأزلى مع المجهول أو الزمن، خاصة وأن هذه الرحلات باءت جميعها بالفشل، وانتهت إلى السراب والتلاشى دون أن تقضى حاجات أصحابها - حتى رحلة البرق أو صورته - برغم فاعليتها لم تسلم مما انتهت إليه الرحلات الأخرى إذ كان برقاً خلباً لم يتكشف عن مطر.

إن قصيدة حميد بن ثور من القصائد النادرة الغنية بالرموز والدلالات التى تؤكد وعى الشاعر بحقيقة الإنسان الفانى والدهر الباقي.

استدارة العشق

قال حميد بن ثور (ديوانه ١٢٣ - ١٢٦) :

- ١- حَلَفْتُ بِرَبِّ الرَّاقِصَاتِ إِلَى مَنْى
 - ٢- لَوْ أَنَّ لِي الدُّنْيَا وَمَا عُدِلَتْ بِهِ
 - ٣- أَتَهَجُرُ جُمْلًا أَمْ تَلُمُّ عَلَى جُمْلٍ
 - ٤- فَوَجَدِي بِجُمْلٍ وَجَدُ شَمْطَاءَ عَالَجَتْ
 - ٥- فَعَاشَتْ مَعَاوَةَ بِأَنْزَحِ عَيْشَةٍ
 - ٦- قَضَى رَبُّهَا بَعْلًا لَهَا فَتَزَوَّجَتْ
 - ٧- وَعَدَتْ شَهْوَرَ الْحَمْلِ حَتَّى إِذَا انْقَضَتْ
 - ٨- فَهَفَّ إِلَيْهَا الْخُلُوجُ وَاجْتَمَعَتْ لَهَا
 - ٩- إِذَا رَاكِبٌ تَهَوَّى بِهِ شَمْرِيَّةٌ
 - ١٠- فَقَالَ لَهُمْ كِيدُوا بِالْفَى مُقْتَنِعٍ
 - ١١- فَشَكُّوا طَبِيقًا أَصْلَهُمْ ثُمَّ أَسْلَمُوا
 - ١٢- وَقَالَ لَهُمْ حَمَلْتُمُونِي أَمْرَكُم
 - ١٣- فَلَمَّا اكْتَتَى فِي بَزَّةِ الْحَرْبِ وَاسْتَوَى
 - ١٤- وَسَارُوا وَأَعْطَوْهُ لَوَاءً وَجَرَّيُوا
 - ١٥- فَسَارَ بِهِمْ حَتَّى لَوَى مُرْجَحَنَةً
 - ١٦- فَلَمَّا التَّقَى الصَّفَانِ كَانَ تَطَارُدٌ
 - ١٧- نَهَارٌ طَوِيلًا ثُمَّ دَارَتْ هَزِيمَةٌ
 - ١٨- فَقَالَ لَهُمُ وَالْخَيْلُ مُدْبِرَةٌ بِهِمْ
 - ١٩- عَلَى رِسْلِكُمْ ! إِنْ سَأَحْمِي ذِمَارَكُمْ
 - ٢٠- فَبَيْنَاهُ يَحْمِيهِمْ وَيَعْطِفُ خَلْفَهُمْ
 - ٢١- هَوَى نَائِرَ حَرَّانٍ يَعْلَمُ أَنَّهُ
- رَفِيقًا وَرَبَّ الْوَاقِفِينَ عَلَى الْجَبَلِ
وَجُمْلٍ لَغَيْرِي مَا أَرَدْتُ سِوَى جُمْلٍ
وَجُمْلٍ عَيْوُفُ الرِّيقِ جَاذِبَةُ الْوَصْلِ
مَنْ الْعَيْشِ أَزْمَانًا عَلَى مِرْرِ الْقُلِّ
تَرَى حَسَنًا أَنْ لَا تَمُوتَ مِنَ الْهَزْلِ
حَلِيلًا، وَمَا كَانَتْ تُؤْمَلُ مِنْ بَعْلِ
وَجَاءَتْ بِخَرْقٍ لَا دِنْسَ وَلَا وَغْلٍ
عِيُونَ الْعُقَاةِ الطَّامِحِينَ إِلَى الْفَضْلِ
غَرِيبَ سِوَاهُمْ مِنْ أَنْاسٍ وَمِنْ شَكْلِ
عِظَامٍ طَوَالٍ لَا ضِعَافٍ وَلَا عُزْلٍ
بِكَفٍّ ابْنَهَا أَمْرَ الْجَمَاعَةِ وَالْفِعْلِ
فَلَا تَتْرَكُونِي لِاشْتِرَاكِ وَلَا خَذَلٍ
عَلَى ظَهْرِ شَيْحَانِ الْقَرَانِ بَلِ عَبْلٍ
شَمَائِلٍ مَيِّمُونَ نَقِيبَتِهِ مِثْلِي
تَضِيقُ بِهَا الصَّخْرَاءُ صَادِقَةَ الْقَتْلِ
وَطَعْنُ بِهِ أَفْوَاهُ مَعْطُوفَةٍ نُجْلِ
بِأَصْحَابِهِ مِنْ غَيْرِ ضَعْفٍ وَلَا خَذَلٍ
وَأَعْيَنَهُمْ مِمَّا يَخَافُونَ كَالْقُبْلِ
وَهَلْ يَمْنَعُ الْأَحْسَابَ إِلَّا فَتَى مِثْلِي
بَصِيرُ بَعُورَاتِ الْفَوَارِسِ وَالرَّجْلِ
إِذَا مَا تَوَارَى الْقَوْمُ مُنْقَطِعُ النَّبْلِ

- ٢٢- فَلَمْ يَسْتَطِعْ مِنْ نَفْسِهِ غَيْرَ طَعْنَةٍ
٢٣- فَخَرَّ وَكَرَّتْ خَيْلُهُ يَنْدُبُونَهُ
٢٤- فَلَمَّا دَنَوْا لِلْحَيِّ أَسْمِعَ هَاتِفُ
٢٥- فَقَامَتْ إِلَى مُوسَى لِتَذْبِجَ نَفْسَهَا
٢٦- فَمَا بَرَحَتْ حَتَّى أَتَاهَا كَمَا بَدَأَ
٢٧- فَوَجَدِي بِجُمْلٍ وَجَدْتُكَ وَفَرَحْتُ

سُوَّى فِي ضُلُوعِ الْجَوْفِ نَافِذَةَ الْوَعْلِ
وَيُثْنُونَ خَيْرًا فِي الْأَبَاعِدِ وَالْأَهْلِ
عَلَى غَفْلَةِ النَّسْوَانِ وَهِيَ عَلَى رَحْلِ
وَأَعْجَلَهَا وَشُكَّ الرِّزْيَةِ وَالشُّكْلِ
وَرَأَجَعَهَا تَكْلِيمَ ذِي حُلُقٍ جَزَلٍ
بِجُمْلٍ كَمَا قَدْ بَابْنَهَا - فَرَحْتُ قَبْلِي

تجذبنا قصيدة حميد بن ثور بطرافتها وغرابة بنائها وسياقها على نحو لم نعهده كثيراً فى الشعر القديم.

ولعل أول ما يلفت انتباهنا هو تلك الصيغة الاستهلالية للقسم : "حلفت برب الراقصات إلى منى" ، فهى صيغة طريفة تستوقف القارئ خاصة فى مركبها الإضافى "رب الراقصات" ، فالراقصات هى صفة لموصوف محذوف، فى إشارة إلى الإبل. ولكن لماذا أثر هذه الصفة دون غيرها برغم ما يُطلق على الإبل من أسماء وصفات ؟ إن الرقص ذالة متش دوال الاهتزاز والنشوة والبهجة والطرب وهى معانٍ تتصل اتصالاً وثيقاً بالجو المصاحب لرحلة الحج، وقد أردف هذا القسم بآخر يتصل بمجاله الدلالى، وهو "رب الواقفين على الجبل" أى جبل عرفة، وليس بخافٍ ما توحى به الصيغتان من دلالات روحية ووجدانية، فالحج فى ذاته رحلة إيمانية يهفو صاحبها إلى التطهر من آثامه، ويتطلع فيها إلى أداء شعائر الحج وزيارة الأماكن المقدسة؛ وقد غمرته مشاعر جمّة من الفرح والدهشة والشوق. ولكن الشاعر - فى مفاجأة أسلوبية - ينتقل بهذا الجو المفعم بالروحانية إلى مجال دلالى آخر هو الحب والعاطفة :

حَلَفْتُ بِرَبِّ الرَّاqَصَاتِ إِلَى مَنْى	رَفِيقًا وَرَبَّ الْوَاقِفِينَ عَلَى الْجَبَلِ
لَوْ أَنَّ لِي الدُّنْيَا وَمَا عُدِلَتْ بِهِ	وَجُمْلَ لَغَيْرِي مَا أَرَدْتُ سِوَى جُمْلِ
أَتَهَجَّرُ جُمْلًا أَمْ قُلَّمُ عَلَى جُمْلِ	وَجُمْلَ عَيُوفِ الرِّيقِ جَانِبَةُ الْوَصْلِ

لقد جاء القسم بدلالته الروحية ليؤكد التماهى بين التجربتين، ويشير إلى ارتكاز تجربة الحب على وشائج روحية لا مجال فيها للمادة أو الحس، ويدل كذلك على مكانة المحبوبة من نفس الشاعر؛ فهى فى القياس الأرجح إذا قيست بالدنيا وما فيها، ويأتى أسلوب القصير "ما أردت سوى جُمْل" ليحسم المعادلة ويبرهن بما لا يدع للشك مجالاً على أنه لا شىء يعدل كلف الشاعر بـ "جمل" التى ملكته عقله وقلبه وأضحت عالمه ودنياه، فلا غرو أن يلهج باسمها ثمانى مرات فى القصيدة.

وتتماهى أجواء القداسة التي تشيع فى استهلال القصيدة مع صورة المحبوبة، فالأبيات تخلو من أية أوصاف حسية تجسدها أو تعين على تصورها، ولا نكاد نظفر سوى بوصفين لها أحدهما أنها "عيوف الريق" والآخر أنها "جاذبة الوصل"، وهما وصفان ينفيان الحسية، وينسجمان مع ما أحاط به الشاعر صورتها من قداسة.

وبدءاً من البيت الرابع ينحرف النص عن سياقه المألوف إلى سياق آخر يتصف بالطرافة والدهشة من خلال الاعتماد على عنصر "الاستدارة" والاتكاء على عناصر القص فى بناء درامى محكم، ومن خلال نسيج عضوى متلاحم وصور متنامية تسهم فى خلق بناءٍ كلى متماسك.

وتبدأ "الاستدارة" بصورة جزئية تقوم على "التشبيه :

فَوَجَدَى بِجُمْلٍ وَجَدُ شَمْطَاءَ عَالَجَتْ مِنْ الْعَيْشِ أَزْمَانًا عَلَى مِرْرِ الْقُلِّ

وهى صورة تبدو غريبة غير مألوفة إذا اكتفينا بالوقوف عندها، ولكن هذه الصورة لا تلبث أن تدهشنا بتحولها الأسلوبى حيث نشهد غياباً طويلاً للمشبه، وحضوراً ممتداً للطرف الثانى من التشبيه فى بناء "استدارى" فريد تسهم عناصر القص والأحداث المتشابكة المتنامية فى إثرائه، وتمتد جملة المشبه به فى استدارة طويلة موزعة على مشاهد مترابطة على نحو من التشويق والإثارة، بدءاً من مشهد العجوز الشمطاء التى تعاني الفاقة حتى تكاد تموت من الهزال ثم تحدث المفاجأة المستحيلة حين يقيض لها الله أن تتزوج وهى فى هذه السن بعد أن فقدت الأمل فى الحياة. ثم تحدث مفاجأة أخرى حين "تحمل" وتنقضى شهور الحمل وتنجب وليداً وتنقلب حياتها رأساً على عقب خاصة بعد أن كبر وليدها وبزَ أُنْداده سماحة وكرماً وفروسية حتى صارت عيون العفاة وطالبي المعروف ومن يطمحون إلى المعالى تتعلق بالعجوز وابنها انفارس :

فَوَجَدَى بِجُمْلٍ وَجَدُ شَمْطَاءَ عَالَجَتْ مِنْ الْعَيْشِ أَزْمَانًا عَلَى مِرْرِ الْقُلِّ
فَعَاشَتْ مَعَاوَةً بِأَنْزَحٍ عَيْشَةٍ نَرَى حَسَنًا أَنْ لَا تَمُوتُ مِنَ الْهَزْلِ

قَضَى رُبُّهَا بَعْلَاهَا فَتَزَوَّجَتْ
وَعَدَّتْ شَهْوَرَ الْحَمْلِ حَتَّى إِذَا انْقَضَتْ
حَلِيلًا، وَمَا كَانَتْ تُؤْمَلُ مِنْ بَقْلِ
وَجَاءَتْ بِخَرْقٍ لَا دَنِيءٍ وَلَا وَغْلٍ
فَهَفَّ إِلَيْهَا الْخَلُّ وَاجْتَمَعَتْ هَا
عَيُونُ الْعُقَاةِ الطَّامِعِينَ إِلَى الْقَضْلِ

ويمضى حميد بن ثور في مفاجآته القصصية، فيردف بمشهد آخر يظهر فيه فارس غريب، يعلن التحدى ويدعو إلى النزال، فتسلم الجماعة أمرها إلى الفتى الفارس ابن العجوز الشمطاء، ويلتقى الفريقان في معركة دامية وتدور الهزيمة بأصحاب الفتى وينبرى الفتى لحمايتهم أثناء الانسحاب ولكنه يتلقى طعنة قاتلة يخرّ على إثرها، فتكر خيوله تندبه -في صورة مجازية- ويننون على شجاعته ويشيعون نبأ مقتله.

وتصل الأنباء إلى سمع الأم العجوز فلا تملك إلا أن تهتم بالخلاص من حياتها بذبح نفسها بموسى -لاحظ الطرافة- بعد أن ثكلت وحيدها، وما كادت تفعل ذلك حتى فوجئت به وقد عاد إليها بعد أن كتبت له الحياة من جديد، وعندئذ تعود الاستدارة مسارها عوداً على بدء، فيعود المشبه به للظهور ممثلاً في المحبوبة (جُمْل)، لتتكاثر دائرة التشبيه، حيث يتشابه "وجد" الشاعر بمحبوبته، بوجد العجوز حين علمت بفقد وحيدها، وتنفتح الدائرة على الوجه الآخر المقابل من التشبيه حيث تساوى فرحة الشاعر بقاء محبوبته بعد أن فقد الأمل في وصالها بفرحة تلك الأم بقاء وحيدها وعودته إليها بعد أن كتبت له الحياة :

فَلَمَّا دَنَوْا لِلْحَيِّ أَسْمِعَ هَاتِفُ
فَقَامَتْ إِلَى مُوسَى لِتَذِيحِ نَفْسَهَا
عَلَى غَفْلَةِ النُّسَوَانِ وَهِيَ عَلَى رَحْلِ
وَأَعْجَلَهَا وَشَكَّ الرِّيشَةَ وَالثُّكُلِ
وَمَا بَرِحَتْ حَتَّى أَتَاهَا كَمَا بَدَأَ
فَوَجَدِي بِجُمْلٍ وَجَدْتُيكَ وَفَرَحْتِي
وَرَأَجَعَهَا تَكْلِيمَ ذِي حُلُقٍ جَزَلٍ
بِجُمْلٍ كَمَا قَدْ -بَابْنِهَا- فَرَحْتُ قَبْلِي

وتلفتنا القصة بمغزاها ودلالاتها؛ فالشمطاء ترمز إلى زمن الجذب الذى عاشه الشاعر بعيداً عن محبوبته، كما أن زواج المرأة وحملها وإنجابها دوال على امتلاء حياة

الشاعر وهو فى شيخوخته بالحب والأمل والخصوبة. وما هذا الوليد الذى اجتمعت فيه صفات الكمال والمثالية سوى هذا الحب الروحى العفيف. كما أن ما تعرض له الفتى من مخاطر إشارة إلى ما واجهه هذا الحب من عقبات وأخطار، ويظل التشابه يتنامى بين عناصر الحدثين حتى يصل إلى ذروته فى القياس النهائى للعاطفة التى يصدر عنها كل من الشاعر والأم العجوز؛ فإحساس الأم بأن الحياة لا تساوى شيئاً بدون وحيدها - وهو ما جعلها تهم بذبح نفسها بالموسى - وهى من الصور النادرة فى الشعر القديم - هذا الإحساس الذى صدرت عنه الأم هو نفسه إحساس الشاعر حين صَّرح بأن الدنيا وما عدلت به لا تساوى شيئاً إذا حُرِّم من محبوبته.

وكما يكتنز النص بدلالاته، فإنه غنى بعناصره الدرامية سواء فى "الحدث" أو "الحركة" أو "الحبكة" أو "تعدد الشخوص"؛ فثمة شخوص كثيرة تتشابك مع غيرها فى العلاقات وأبرز هذه الشخوص هى (الشاعر - جمل) وهما يتقابلان مع شخصيتى (الشمطاء - وحيدها) وهناك شخصيات أخرى تشارك فى صنع الأحداث مثل (زوج الشمطاء - أصحاب الابن - العفاة - الفتى الغريب - الفارس الذى طعن الابن - الفرسان المتقاتلون - أهل الحى والجيران والنساء).

وتتمثل العلاقة -أساساً- بين الشاعر والمحبوبة (جمل)، ولأن الشاعر هو مركز الدائرة فإنه يمثل بشخصه أولاً من خلال ضمير المتكلم (حلفت) ويتعدد حضوره بتعدد أنماط الخطاب، فتارة يمثل فى علاقة اشتباك بالدنيا (لو ان لى الدنيا) أو فى اشتباك مع الآخرين (وجمل لغيرى) ولكن علاقته بـ "جمل" تنفى كل علاقة سواها (ما أردت سوى جمل)، ويلفتنا الاستفهام فى البيت الثالث بدلالاته (أتهجر جملاً أم تلم على جمل؟) إذ يكشف عن طبيعة العلاقة بين الشاعر ومحبوبته؛ فالهجر والإلمام منوط بإرادة الشاعر المحب لا بإرادة المحبوبة؛ ولكنه يبدو مسلوب الإرادة أمام طغيان مئولها فى وجدانه لأنها نادرة الصفات (عيوف الريق - جاذبة الوصل)، وتتمحور علاقته بها فى بؤرة المشاعر

(الوجد)، وهو -أعنى الوجد- لا يكون إلا فى الحب الشديد والحزن الشديد^(١)، فهو حب ممتزج بالحزن، وهى مُتَجَدَّر فى أعماقه لا يستطيع الفكاك منه سواء جادت عليه (جُمْل بوصالها) أو لم تجد)، وتتوزع أحاسيسه إزاءها بين "الوجد" و"الفرح" تبعاً لبعده (جُمْل) ودنوِّها منه. ولا تنفصل علاقات الشخصوس الأخرى عن علاقة الشاعر بصاحبته، فثمة علاقة خصوبة بين الشمطاء وزوجها الذى يغيب عن مسرح الأحداث بعد أداء وظيفته، فلا حضور له سوى حضوره "البيولوجى" فى حين أن "الابن" يمثل مثولاً قوياً ويدخل فى علاقات متعددة : علاقته بأمه التى تقوم على "الوجد" و"الفرح" كعلاقة الشاعر بـ "جُمْل" وعلاقته برفاقه التى تقوم على الفوقية والسيادة حيث أسلموا له أمرهم وأعطوه اللواء، وسار بهم، ثم علاقة الاشتباك الطارئة أو السلبية بينه وبين من طعنه... وهى فى مجملها علاقات جزئية تثرى دلالة النص وتغذى العلاقة الأساسية بين الشاعر وصاحبته ... وبذلك تتكامل شجرة الدلالة ويتحقق للنص بناؤه الدلالى -لا على مستوى الجملة النحوية أو التركيبية وحدها بل على مستوى الجملة الشعرية كلها.

^(١) لسان العرب، مادة (وَجَد).

رغبة الدهر

قال المسيب بن علس (شعراء النصرانية في الجاهلية ٣ : ٢٥٦) :

- ١- كجمانة البحرى جاء بها
 - ٢- صلب الفؤاد رئيس أربعة
 - ٣- فتنازعوا حتى إذا اجتمعوا
 - ٤- وعلت بهم سجعاء خادمة
 - ٥- حتى إذا ما ساء ظنهمو
 - ٦- ألقى مراسيه بتهلكة
 - ٧- فانصب أسقف رأسه لبد
 - ٨- أشفى يمّج الزيت ملتمس
 - ٩- قتلت أباه فقال أتبعه
 - ١٠- نصف النهار الماء غامرة
 - ١١- فأصاب منيته فجاء بها
 - ١٢- يعطى بها ثمنًا ويمنعها
 - ١٣- وترى الصرارى يسجدون لها
 - ١٤- فتلك شبه المالكية إذ
- غوّاصها من لجة البحر
متخالفى الألوان والنجر
ألقوا إليه مقاليد الأمر
تهوى بهم فى لجة البحر
ومضى بهم شهر إلى شهر
ثبتت مراسيها فما تجرى
فزعت رباعيتهاه للصبر
ظمان منتهب من الفكر
أو أستفيد رغبة الدهر
ورقيقه بالغيب لا يدري
صدفية كمضيئة الجمر
ويقول صاحبه ألا تشرى
ويضمها بيديه للنحر
طلعت بيهجتها من الخدر

فى مفاجأة أسلوبية نادرة يفاجئنا النص بمركب تشبيهى حُذف أحد طرفيه وهو (المشبه) ليفتح بذلك أفقاً دلاليًا رحباً ويجعل القارئ يتساءل عن كنه هذا الطرف الغائب الذى يشبه (جمانة البحرى).

ولأن ثمة علاقة أساسية بين طرفى التشبيه حيث ينجم عن مشاكليهما بالضرورة (وجوه شبه)، فلا بد أن يلقى المشبه به بظلاله عل ، (المشبه) الغائب الذى يرتبط به ارتباطاً عضويًا، فتحدد هوية (المشبه)، أو على الأقل -تتمثل بعض ملامحه وصفاته بما يكمن فى (المشبه به) من دلالات؛ فـ (الجمانة) توحى بالنفاسة والندرة والأنوثة، ومعنى ذلك أن المشبه الغائب لابد أن يكتسب تلك الصفات ... لكن منطق النص يفرض علينا أن نرجى الماضى فى تتبع إجراءات كشف هوية (المشبه) وأن نتفرغ لمسيرة الطرف الثانى الذى يمتد ويستطيل ويشير أجواء حافلة بالدهشة والإثارة.

إن (المشبه به) يحىء فى هيئة مركب إضافى (مضاف ومضاف إليه) وهو يوحى بخصوصية الجمانة كما يوحى بـ "الامتلاك" فهى الجمانة الخاصة التى يمتلكها البحرى، وتؤدى ياء النسب دوراً مهماً فى توحيد دلالتى الإنسان والطبيعة (البحر)، وتأتى الجملة الفعلية (جاء بها) لتشير إلى تقدم (الفعل) -وهو المجىء بالجمانة والحصول عليها وامتلاكها- على الفاعل (غواصها) الذى يقع تحت تأثير الإضافة تأكيداً للخصوصية والامتلاك فالغواص هنا ليس غواص البحر بل صاحب الجمانة، ويأتى المركب الإضافى الثالث (لجة البحر) موحياً بأجواء الظلمة والعمق والصراع كما تشير إلى ذلك دالة (لُجّة) مما يخلق نوعاً من التضاد بين (الجمانة) و(اللُجّة) فى إشارة إلى أن ثمة صراعاً بين النور والظلام ...

ويشهد البيت الثانى حضوراً قوياً لشخصية الغواص باعتباره الشخصية المحورية التى تمسك بزمام الأحداث : وتنضاف إليه صفتان ذاتا دلالة، إحداهما تنصبُ فى الذات أو الداخل (صلب الفؤاد) لتؤكد صفة من أهم صفات المغامرة والمجازفة والصراع ضد المجهول بما تعكسه من تجلُّد وتحدُّ وقدرة على الصمود، والأخرى تتصل بالخارج

(رئيس أربعة) إذ تعكس قدرته على السيطرة على المجتمع الخارجى أو على "الآخر" مثلما عكست الصفة الأولى قدرته على السيطرة على الداخل أو (الذات) .. وتأتى صفة الآخرين (متخالفى الألوان والنجر) لتسهم فى تأكيد صفة السيطرة على الآخرين، فهو قادر على الهيمنة والتحكم فى أولئك الملاحين الأربعة برغم اختلاف طبائعهم وجنسياتهم وأنسابهم وتكوينهم الثقافى والاجتماعى حتى إذا اختلفوا سرعان ما يلقون إليه (مقالد الأمر) وهو مركب إضافى آخر يضيف أبعاداً أخرى إلى شخصية الغواص حيث يمتلك القدرة على السيطرة على (الأشياء) أو (الجماد) أو (الظروف الخارجية) مثلما يمتلك القدرة على السيطرة على الذات وعلى الآخرين. إنها الصفات المثلى التى تؤهل للقيادة والرئاسة.

وفى بناء فننى مُحكم، غنى بعناصره الدرامية من "حركة" و"صراع" و"شخص" تبدأ مغامرة الغواص للحصول على "الجمانة"، وبمعنى آخر، يبدأ صراع الإنسان -بما يمتلكه من مؤهلات وصفات وخبرات بشرية- ضد الطبيعة (ممثلة فى البحر) وهى مخاطرة شاقة لا تُحسم نتیجتها بسهولة. وتلعب (الأفعال) دوراً حاسماً فى كشف أبعاد هذا الصراع، فالفعل (تعلو بهم) يحمل دلالة "الفوقية" أو "الغلبة" التى ترجّح كفة الصراع لصالح (الإنسان)، ولكن الفعل الآخر (تهوى بهم) -وهو موازٍ فى بنائه للفعل الأول- يحمل دلالة مناقضة، ويؤكد أن الصراع يمضى بين "مد" و"جذر" ونجاح وإخفاق، وصعود وهبوط، كما يؤكد البناء التركيبى فى البيت نفسه (الرابع) من جانب آخر -حقيقة الصراع بين النور والظلام؛ فالفعل (علت بهم) معادل لسيادة النور، بينما يبدو البناء التركيبى المقابل (تهوى بهم فى لجة البحر) معادل لعالم الظلام المائل فى أعماق البحر.

ولا يغيب ما فى دالة (سجحاء) من دلالات معنوية وصوتية؛ فالسجحاء بما تحقّقه من انزياح دلالى بنقل الوصف من "الناقة" إلى "السفينة" إنما تنقل "السفينة من حقلها الدلالى (البحر) إلى حقل دلالى آخر هو (الحيوان) بحيث تصبح خاضعة للإنسان

أو خادمة له فى صراعه مع الطبيعة أو الظلام وسعيه لإثبات قدراته، وهو إنجاز يتحقق له حين يمتلك أداة الصراع ويخضعها لإرادته.

وتعود صورة الغواص للمثول بقوة مرة أخرى؛ فبعد أن ساء ظن تابعيه فى بلوغ الأمل، وبعد أن طال أمد الانتظار (ومضى بهم شهر إلى شهر) إذا بالغواض (صلب الفؤاد) يزداد إصراراً على بلوغ أمله غير عابئ بما قد يتعرض له من مخاطر حيث (ألقى مراسيه بتهلكة)، وإذا به يغوص فى أعماق البحر فى مخاطرة قد تودى بحياته، وإذا به قد أشرف على الهلاك وقد ترك الصراع آثاره على جسده (أشفى يمج الزيت) بما توحى به الصورة اللونية من سواد وقتامة وإظلام، وإذا بالأحداث تكشف عن حقيقة أخرى هى أن هذه المغامرة ليست إلا حلقة من حلقات الصراع بين الإنسان والطبيعة، فقد سبق أن مر أبوه بمغامرة مماثلة دفع فيها حياته من أجل الفوز بالجمانة أو "رغبة الدهر" وهو مركب مجازى له دلالتة، إذ يعنى أنها مرادفة للحياة و "الخلود". ويتناغم الإيقاع اللغوى مع الإيقاع النفسى كما يتمثل فى قوله (قتلت أباه فقال أتبعه) إذ تنسجم الصياغة التعبيرية بما تتضمنه من تركيز وتكثيف مع إيقاع اللفظة أو العجلة الملابس للحدث حيث لا مجال للنكوص، فإما الموت وإما الظفر بالجمانة، ويأتى المركب الإضافى (نصف النهار) بدلالته الزمنية ليضع الغواص فى منطقة وسطى من الصراع، وإن كانت الجملة الاسمية (الماء غامرة) تضعه فى بؤرة الظلام (أعماق البحر) وتشير إلى غيبه العيانى عن عالمه الحقيقى (عالم النور) وانقطاعه عن كل الوشائج التى تربطه بهذا العالم (ورفيقه بالغيب لا يدري)، وحين يبلغ التوتر الدرامى ذروته، ويبلغ "الحدث" قمة الإثارة، تأتى لحظة التنوير، فيصل الغواص إلى بغيته، ويصيب (مُنيته)، ويخرج من أعماق الظلمات بالجمانة، صدفية "كمضيئة الجمر" وهو مركب تشبيهى إضافى يُلشد بدلالته المشعة، فينأى بالجمانة عن كنهها المادى أو الحسى من حيث كونها سلعة تباع وتُشتري، ويضفى عليها هالة من "النورانية" و"القداسة" ويؤكد ذلك صورة الملاحين (الصرارى)^(١) وهم يسجدون لها، ويمارسون فى حضرتها طقوساً تعبدية وكأنهم فى معبد نورانى، بينما

تؤكد حقيقة خصوصية (الجمانة) وملكية الفواص لها حين يضمها بيديه للنحر، وفي دالة (النحر) ما يؤكد قيمة الجمانة وموازاتها بالحياة ...

ويأتى البيت الأخير حاملاً معه مفاجأة أسلوبية أخرى وذلك باستحضار صورة الطرف الغائب (المشبه) متمثلاً في صورة (المالكية) وهى تطلع فى احتفالية مبهجة من وراء الخدر، المعادل للظلام مثلما جاءت (الجمانة) من أسداف الظلام (لجة البحر) وبذلك تتوحد (الجمانة) و(المالكية) -وهما طرفا التشبيه- توحداً دلاليًا مثيراً؛ فكلاهما تنفرد بالنفاسة والندرة، وكلاهما تستحق المغامرة والمخاطرة والتضحية بالحياة وكلاهما "رغبة الدهر" أو قرينة "الخلود" وكلاهما تنسخ الظلام وتؤذن بانبعاس النور وامتلأ الحياة بالخصوبة والبهجة، وكلاهما ترمز إلى انتصار الإنسان على الطبيعة القاسية أو الظلمة الموحشة، وينتهى النص بتحقيق التماثل الدلالي فى معادلات تجرى على هذا النحو:

- الشاعر - الفواص - الصراع من أجل التملك والحياة.
- المالكية - الجمانة - الندرة، النفاسة، النور، الخصوبة.
- الناقة - السفينة - السجحاء، أداة الصراع أو رمز الرحلة.

ويشير النص بفرادته أسئلة الشعرية، فيضعنا إزاء نمطين مختلفين من القراءة، ترى إحداهما أنه (نص مغلق)^(٧) لأن الشاعر فى البيت الأخير أغلق الدلالة على نفسه، «وجعل كسب الجمانة أو اللؤلؤة كسباً ذاتياً يخصه هو بالملكية والاكتماب، وصارت الجمانة هى المالكية كما أن البحرى الفواص رئيس القوم ومعانى الويل وكاسب الجمانة هو الشاعر. ومن هنا فنحن أمام دلالة مكتملة الحلقات. وتخييليتها واحتفالياتها أفضت إلى نتيجة حاسمة فى البيت الأخير، حيث صارت المالكية بطلعتها المبهجة، وتم بذلك حصر الدلالة وتقييدها بين طرفين واضحين هما الشاعر والمالكية، فى مقابل الفواص والجمانة، وبذلك نكون قد خرجنا بقراءة جميلة عن صورة احتفالية وتخييلية عن الفواص واللؤلؤة. وتقف جمالية النص عند ربطه بالمالكية ربطاً كاملاً مما يفضى بالنص

إلى الاكتمال والتشبع الدلالي. وهذا الاكتمال والتشبع أفضى بالنص إلى مفارقة إبداعية حيث صارت هذه الأبيات الأربعة عشر جملة شعرية طويلة وجملة مفيدة، وذات تركيب عضوي متماسك، بركنيها الأساسيين، المشبه به الطويل والمشبه القصير، إلا أنها - مع كل هذا الجمال - صارت نصاً مغلقاً. وهو نص مغلق بسبب من شدة اكتماله وشدة تشبعه. وكما أن الغواص قد (أصاب منيته)، وصار يضمها حسيّاً إلى نحره ويتمنع عن بيعها إلى الآخرين، فإن النص أيضاً قد صار ملكاً خاصاً وشديد الخصوصية لصاحبه. وصارت القصيدة هي (المالكية) صاحبة المسيب، ولم تعد القصيدة جمانة في البحر. وحينئذٍ لن يكون القارئ، غواصاً يغوص وراء الجمانة إذ قد أصاب الشاعر (منيته) وامتلك المالكية التي كانت جمانة بحرية مشاعة. ولقد كانت القصيدة تعطى في البدء مجالاً لإطلاق دلالة الجمانة وإشاعتها، حيث من الممكن لها أن تسبح في البحر لتغري الغواصين بالسعى وراءها، وستكون القراءة حينئذٍ ضرباً من الغوص في بحر النص، لولا أن الشاعر جاء في البيت الأخير فجعل الجمانة ملكاً خاصاً له يضمه بيديه ولا يطلقه، وسماها المالكية إمعاناً في التملك والخصوصية. وبهذا قيد ما كان مطلقاً، وخصص ما كان مشاعاً، وحسم ما كان مشكلاً. فأغلق النص بعد انفتاح وقرر من بعد تخييل وتمثيل، لذا فإن إبداعية النص قد تراجعت وتقلصت»^(٣).

أما القراءة الأخرى فتقف موقفاً مغايراً إذ ترى أننا إزاء نص (مفتوح) من طرفيه : البداية والنهاية؛ فثمة أفق غائب في بداية النص وأفق غائب في آخره، وترى أن ثمة توحداً بين الغواص والجمانة، وأن ما يضمه الغواص هو جمانة أخرى تتعادل مع رغبة الإنسان من دهره، فهي جمانة (الخلود) التي يعدو بها على ظلامية البحر، وعلى تناقضات "البشرى" وصراعاته وعلى منطق السلعة.

«وحين يصل النص إلى هذه المرحلة من التوحد والدمج بين الغواص والجمانة فإنه يفتح شفرة جديدة لتوحد آخر».

وترى القراءة أن البيت الأخير يفتح على شفرة تكرر توحداً كونياً يختفى فيه ضمير الذات المتكلمة وتتحول الجمانة إلى معطى خصوبى عبر دالتين : "المالكية"

و"الشمس"، وكما أن الجمانة قد طلعت من ظلمات البحر أو "بحر الظلمات" حسب التعبير الفولكلورى الشهير، فإن الشمس تطلع من ظلمات الليل لتشر بهجتها على الكون. إن استدعاء الشمس فى هذا البيت الختامى يكتسب مغزاه الثرى من سياق النص، فالشمس تحمل ضدية لا تلين نحو البحر؛ فمع طلوعها يتراجع امتداده ومده. ومن ثم فقد كان من منطق النص أن يتم الحصول على الجمانة / الرغبة فى وقت انتصاف النهار ليتآزر طلوع الجمانة بضوئها النورانى مع طلوع الشمس وسيطرتها المكتملة، وكأنها تقوم بدور (المساعد) الكونى للبطل / الغواص فى ملحمة صراعه مع البحر وعالمه السفلى.

وإذا كان التركيب التشبيهى (وتلك شبه المالكية) يجعل من (المالكية) مشبهاً به فإن دلالة ذلك هى أنها تحتل أفقاً أسمى فى خصائص المشابهة من تلك الجمانة على الرغم من مثالية السمات التى جسدها النص للجمانة من قبل. ومن ثم فإن النص يحول (المالكية) إلى ذلك الأفق الأسمى الذى تتماهى فيه مع الشمس متوحدة معها وسمات التفرد والنورانية التامة والعود الأبدى من خلف حجب الظلام. إن النص يقيم هنا صورة أيقونية لحلم الذات بالانتصار على ظلامية التغيب الاستحواذى التى جسدها فى معادلة (لجة البحر) و(الخدر) أو لنقل : على ظلام الموت. وفى إطار هذا التشكيل الحلمى تهيمن على الجزء الختامى من النص طقوس سحرية تبدى فى خشوع الصرارى أمام ضوء هذه الجمانة وفى دخول الغواص فى تجربة الاندماج بهذا الضوء الطالع من غيابة ظلمة البحر وفى ذلك الامتزاج الكونى الذى تتماهى فيه المالكية بالشمس. وحين يقف النص عند عملية الدمج هذه التى تتحول فيها العناصر وتتفاعل فإنه ينفتح على فضاء بالغ الرحابة يجعل القارئ شريكاً منغمساً فى هذه البهجة الكونية^(٤).

ونحن إذ نضع القراءتين فى مواجهة فإننا نؤكد أنه ليس من طبيعة القراءة أن تنتصر لرأى على آخر، أو تفضل قراءة على أخرى؛ فكل قراءة تخضع لرؤية خاصة، ومن طبيعة نظرية القراءة أن تسمح بـ (التعددية) وأن تنأى عن مبدأ "أحادية النظر" أو "النظرة الأحادية"، وقد انتهت قراءتنا إلى أننا إزاء نص ثرى بدلالاته، يتسع للتأويل والرمز، ويلفتنا بهندسة الدرامية، وينفتح على آفاق دلالية رحبة.

هوامش ومراجع :

(١) يستعمل لفظ (الصري) للدلالة على الواحد والجمع، وقد استعمله الفرزدق للواحد فقال :

تري الصراري ولأمواج تضربه
وكذلك قول خلف بن جميل الطهوي :

تري الصراري فر غبراء مظلمة
وقد استعمله المسيب للدلالة على الجمع : (لسان العرب : صرر).

(٢) القصيدة والنص المضاد. د. عبد الله الغدامي، المركز الثقافي - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٤م، ص ٨٤.

(٣) المرجع السابق، ص ٨٣ - ٨٥.

(٤) الغدامي والمسيب وآبأت القراءة. مقال بقلم د. محيي الدين محاسب، صحيفة (الجزيرة)، السعودية ١٩٩٣م.

دُرَّةُ الْأَعَشَى

قال الأعشى (ديوانه ١١٦ - ١١٧) :

- ١- نام الخلى، وبث أنيل مرتفقا
 - ٢- أسهو لهمى ودائى، فهى تسهرنى
 - ٣- يا ليتها وجدت بى ما وجدت بها
 - ٤- لا شىء ينفعنى من دون رؤيتها
 - ٥- صادت فؤادى بعينى مفضل خذلت
 - ٦- وبارد رتل، عذب مذاقته
 - ٧- وجيد أدماء لم تذعر فرائصها
 - ٨- وكفلها كائنقا مالت جوانبه
 - ٩- كأنها درة زهراء، أخرجها
 - ١٠- قد رامها حججاً، مذ طر شاربه
 - ١١- لا النفس تؤنسه منها فيتركها
 - ١٢- ومارد من غواة الجن يحرمها
 - ١٣- ليست له غفلة عنها يطيف بها
 - ١٤- حرصاً عليها لو أن النفس طاوعها
 - ١٥- فى حوم لجة أذى له حدب
 - ١٦- من نالها نال خدأ لا انقطاع له
 - ١٧- تلك التى كلفتك النفس تأملها
- أرعى النجوم عميداً مثبتاً أرقا
بانث بقلبي، وأمسى عندها غلقا
وكان حبٌ ووجدٌ دالم، فاتفقا
هل يشتفى وامقٌ ما لم يُصب رهقاً ؟
ترعى أغنٌ غضيضاً طرفه خرقا
كأنما علٌ بالكافور واغتبقن
ترعى الأراك تعاطى المرد والورقا
ليست من الزل أوراكا وما انتظقا
غواص دارين يخشى دونها الفرقا
حتى تسعسع يرجوها وقد خفقا
وقد رأى الرعب رأى العين فاحترقا
ذو نيقة، مستعدٍ دونها، ترقا
يخشى عليها سرى السارين والسرقا
منه الضمير ليالى اليم، أو غرقا
من رامها فارقتة النفس فاعتلقا
وما تمنى، فأضحى ناعماً أنقا
وما تعلقَت إلا الحينَ والحرقا

يبدأ نص الأعشى بجملة فعلية (نام الخلى) فى إشارة إلى هيمنة الفعل وتسيده وهو ما تؤكدُه الجمل المتابعة، وتمثل فى البداية صورة (الخلّى) الذى ينام هادئاً مرتاح البال، وتتبعه صورة الذات المتكلمة أو الفاعلة وهى فى حالة انفصال وتضاد عن الصورة الأولى.

ولأن المقام مقام وصف معاناة الذات، فإن الجمل الفعلية تهيمن على الأبيات الخمسة الأولى هيمنة تامة موزعة بين الزمن الماضى، (بتُ الليل - بانت بقلبي - وجدت بى - كان حب - صادت فؤادى - خذلت).

وتشير تلك الأفعال إلى وقوع الذات تحت تأثير الآخر (المحبوبة الغائبة) وخضوعها لعلاقة لا تقوم على التكافؤ؛ فبعد أن (كان حب) و(صادت فؤاده) انخرفت العلاقة عن مسارها فحل الغياب (بانت بقلبي) محل الحضور، وأبدلت القطيعة بالود (أمسى عندها غلقا) وتؤكد ضمائر الغياب الأنثوية المستترة فى الأفعال الماضية مسئولية المحبوبة عن القطيعة والاتجاه بالعلاقة إلى مسارٍ سلبي (بانت ... خذلت ...).

وكما تُشير الأفعال الماضية إلى غياب المحبوبة جسدياً أو عيانياً فإنها تشير كذلك إلى غيابها الوجدانى وانفصال مشاعرهما عن مشاعر المحب (يا ليتها وجدت بى ما وجدت بها ...).

وتأتى الأفعال المضارعة إما لإثبات ما ترتب على تلك القطيعة من أثر على الذات المتكلمة كالسهر (أرعى النجوم) وهى صورة مألوفة فى الشعر القديم - أو لنفى كل إحساس بالرضا أو النفع أو البهجة عن الذات فى حالة غياب المحبوبة (لا شئ ينفعنى من دون رؤيتها) أو واقعة تحت تأثير استفهام ينفى الراحة عن العاشق ويستنكر حدوث سواها (هل يشتفى وامق ما لم يصب رهقا ؟).

وتتقاطع الأسماء والمشتقات فى البيت الأول، فى صيغ الحال لتؤكد حالة المعاناة التى تعيشها الذات بعد غياب المحبوبة، وتلوح صورة العاشق المضنى وهو يتوسد مرفقيه "يرعى النجوم" (عميداً مثبتاً - أرقا ...).

وهكذا يكشف النص - في بدايته - عبر مستوياته اللغوية عن أزمة حادة يعيشها الشاعر بعد غياب محبوبته عاطفياً وغياباً. ولأن (الذات) تعاني (الفقد) في الحاضر فإنها تستعوض عن ذلك باستدعاء صورة المحبوبة، وتجسد "لذة" في التغنى بمفاتها الحسية (٥ - ٨)، والتركيز على مواطن اللذة، (كالفم والجيد والكفل) وهو ما يعكس إحساساً بتوتر الذات (فيزيقياً) وعطشها ورغبتها العارمة في الرى أو الارتواء.

ويطراً تحول هام على النص بدءاً من البيت التاسع (كأنها درة زهراء ...) حيث حاول الأعشى ترسم خطى خاله المسيب في قصيدته السابقة في تشبيه المحبوبة بالدرّة، ولكننا بالمقارنة بين النصين نجد أن الأعشى لم يستطع مطاولة خاله فنياً؛ ففي حين يخلق حذف المشبه في نص المسيب فضاءً دلاليّاً رحباً يسمح بالتأويل في إطار ذلك الأفق الغائب، فإن الأعشى يقيد ما أطلقه المسيب حين يجعل الطرف الأول من التشبيه متجليّاً بحضوره، ماثلاً في الأذهان، إذ يعود ضمير الغياب في (كأنها) على المحبوبة التي تجلّت بصفاتها الحسية والمعنوية في الأبيات السابقة عليها، وبذلك يضعنا الأعشى إزاء مركب تشبيهي متكامل الحدّين مما يغلق الدلالة ويكتفى بالمشاكلة ولا يسمح بأى مجال للتأويل أو التخيل.

وقد حاول الأعشى أن يلحق بخاله في استطالة المشبه به وامتداد الصورة ولكنه قصر في بعض المواضع؛ ففي حين أطلق المسيب في نصه دلالة (الغواص) وأكسبها عمومية بحيث تدل على الشاعر أو أى غواص، فإن الأعشى قيدها بالمركب الإضافي (غواص دارين) فحدده بغواصٍ معلوم وبذلك ظل حبيساً في إطاره الخارجى دون أن يتعداه إلى غيره.

وتختلف صورة (الغواص) في النصين؛ فهو عند المسيب مغامر (صلب الفؤاد) معقود له بالرئاسة والقيادة، بينما هو عند الأعشى خائف (يخشى دونها العرقا). وقد اهتم الأعشى بإضافة البعد الزمني إلى شخصية (الغواص) خاصة في علاقته بالدرّة (المحبوبة) فهو (قد رامها حججاً) واهتم بها (مذ طر شاربه) وهى جملة ذات دلالة خصوبية (تشير إلى مرحلة البلوغ وما يصاحبها وتحدد طبيعته علاقته بالمحبوبة).

وقد أضاف الأعشى عناصر جديدة إلى الصورة الكلية، كابتيكار صورة الجنى الذى يحرس (الدرّة)، وقد خلع عليه بعض المظاهر الإنسانية، كالتأنق فى الملبس (ذو نيقة) وامتدت صورة هذا الجنى الحارس الذى لا يغفل عن (الدرّة) ويشدد حراسته خشية أن يسرقها أحد.

وشارك الأعشى خاله فى الخروج بالدرّة عن إطارها الحسى، وإن كان المسيب قد وضعها فى إطار فنى أو مجازى أعمق حين جعلها (رغيبة الدهر) بينما مال الأعشى إلى التقرير (من نالها نال خلدًا لا انقطاع له ...) لكنهما يشتركان فى (المغزى) أو فى كون (الجمانة) تحقق (الخلد) لمن يظفر بها، وإن كان المعنى يكتسب عند الأعشى دلالة خصوصية أكثر إذ يبدو (الخلد) رديفًا أو معادلًا للجنس ويتأكد ذلك من دلالة الشطر الثانى (فأضحى ناعمًا أنقًا)، فكل دالة من الدوال الثلاث (أضحى - ناعمًا - أنقًا) تعمق تلك الشفرة الخصوصية وتضع (الخلد) فى دائرة (المتعة الحسية) وهو ما يتفق كذلك والصورة الحسية التى رسمها الأعشى للمرأة من قبل.

وقد اختلفت نهاية "الأحداث" فى النصين؛ فبينما نجح غواص المسيب أو بمعنى أدق المسيب نفسه فى الظفر بالجمانة أو المالكية التى تجلّت فى ختام أبياته فى مشهد احتفالى مثير؛ فإن غواص الأعشى -أو لنقل- الأعشى ذاته - لم ينجح فى الظفر (بالدرّة/ المرأة)، ولم يستطع فى الوقت ذاته نسيانها وذلك هو البعد المأساوى فى النص :

لا النفس تؤنسه منها فيتركها وقد رأى الرعب رأى العين فاحترقا

وتأتى دالة (الحريق) بمدلولها الحسى لتتآزر مع دالة (الحرق) فى البيت الأخير بمدلولها المعنوى فى تجسيد معاناة الذات وحصارها معنويًا وماديًا، وتؤكد جذبها الروحى والجسدى تجاه المحبوبة الغائبة.

ويؤدى أساليب الشرط التى استخدمها الأعشى بكثافة فى الأبيات الأخيرة دورًا بارزًا فى تجسيد أزمة الذات حيث تضعها فى خيار قاس إزاء الثمن المبذول لقاء الظفر بالمحبوبة حيث تجعل ذلك رهنًا بالتضحية بالحياة ذاتها، فلا بديل عن الفرق والهلاك

والاحترق والموت ثمناً للحصول عليها وهى معادلة تذكرنا بصورة بعض ذكور الطير أو
الجشرات كالنحل التى تدفع حياتها ثمناً لقاء لحظاتٍ من المتعة أو (الخلد) حسب
قناعة الأعشى :

- حرصاً عليها لو ان النفس طاوعها
- منه الضميرُ ليالى اليم، أو غرقا
- فى حوم لُجّة آذى له حَدَب
- من رامها فارقته النفس فاعتلقا
- من نالها نال خلدًا لا انقطاع له
- وما تمنى، فأضحى ناعماً أنقا

وبينما ينتهى نص المسيب بمثول المالكية فى احتفالية بهيجة، فإن نص الأعشى
ينتهى بصورة مأساوية تؤكد غياب المحبوبة لعدم قدرة الشاعر على الوفاء بتمناها، ولا
تملك الذات إلا أن تتقلب بين (الحين) و(الحرق) وكلاهما موت أو أشبه بالموت.
إن أجمل ما فى نص الأعشى هو توحد الجو النفسى وانسجام المعنى منذ البدء
حتى الختام فى بناء دائرى؛ فالصورة التى رأيناها فى البيت الأول -صورة العاشق المُسَهَّد
المُورَق- هى ذاتها الصورة التى يطالعنا بها النص فى مشهده الختامى فى البيت الأخير.
إنها صورة العاشق الذى ظل يلهث وراء الأمل ويمنى نفسه بالظفر بالمحبة فلم يجن سوى
السراب، ولم يحصد من تجربة العشق البائس سوى النار والهلاك، ولأن نفسه لا تؤنسه ولا
تعينه على نسيان المحبوبة فلا يملك إلا أن (يتوسد مرفقه) و(يرعى النجوم) ويتقلب بين
الأرق والحرق ويسلم نفسه إلى الهلاك.

عقيلة الدر

قال المخبل السعدي (المفضليات رقم ٢١، ص ١١٣ - ١١٥) :

- ١- ذكرَ الرِّبابَ وذكرُها سُقْمٌ
 - ٢- وإذا أَلَمْ خيالُها طُرِفَتْ
 - ٣- كاللؤلؤ المسجورِ أغفل في
 - ٤- ورأى لها داراً بأغدة السـ
 - ٥- إلا رماداً هامداً دَفَعَتْ
 - ٦- وبقيّة النوى الذى دَفَعَتْ
 - ٧- فكانَ ما أبقى البوارحُ والـ
 - ٨- تقرو بها البقرُ المساربَ واخـ
 - ٩- وكانَ أطلاءَ الجاذِرِ والـ
 - ١٠- ولقد تحلّ بها الرِّبابُ لها
 - ١١- برديةٌ سبق النعيمُ بها
 - ١٢- وتُريك وجهها كالصحيفة لا
 - ١٣- كعقيلة الدُرِّ امتضاءً بها
 - ١٤- أغلى بها ثمنًا، وجاء بها
 - ١٥- بلبانهِ زيت، وأخرجها
 - ١٦- أو بيضة الدَّعْصِ التى وُضِعَتْ
 - ١٧- سبقت قرائنها وأدفاها
 - ١٨- ويضمُّها دونَ الجناحِ بدَفِّهِ
 - ١٩- لم تعتذر منها مدافعُ ذى
 - ٢٠- هلاً تُسَلَّى حاجةٌ عِلَقَتْ
- فَصَبًا، وليس لمن صَبَا حِلْمٌ
عينى، فمَاءُ شُؤْنِها مَجْمٌ
سِلكَ النِّظامِ فخانة النُّظْمِ
سيِّدانِ لم يَدْرُسْ لها رَمَمٌ
عنه الرِّياحُ خوالِدُ مُحَمٌ
أعضاؤُهُ فتوى له جِذْمٌ
أمطارُ من عَرَصاتِها الوَشمُ
تلطَّستْ بهما الأرامُ والأذمُ
غزلانِ حولِ رسومِها البَهْمُ
سَلَفَ يفلُ عِدوَّها فَخْمٌ
أقراؤها وغلا بها عَظْمٌ
ظمآنِ مَخْتلِجٌ ولا جَهْمُ
محرابَ عرشِ عَزِيْزِها العُجْمُ
شَخَتْ العظامُ كائنه سَهْمُ
من ذى غواربَ ومسطه اللُخْمُ
فى الأرضِ، ليس لمسها حَجْمُ
قَرِدُ الجَنَاحِ كائنه هِدْمُ
وتحفُّهنَّ قـوـلـدِمْ قُـتـمُ
ضالٍ ولا عَقَبٌ ولا الزُخْمُ
عَلَقَ القرينةَ حَبْلُها جِذْمُ

٢١- ومعبَّدٍ فَلْيَقِ الْمَجَازِ كَمَا
 ٢٢- لِلْقَارِيَاتِ مِنَ الْقَطَا نُقَر
 ٢٣- عَارِضَتُهُ مَلَتْ الظَّلَامَ بِمَذ
 ٢٤- تَذَرُ الْحَصَى فَلَقَا إِذَا عَصَفَتْ
 ٢٥- قَلَّتْ إِذَا انْحَدَرَ الطَّرِيقُ لَهَا
 ٢٦- بَلَيْتُهَا حَتَّى أُوْدِيَهَا
 ٢٧- وَتَقُولُ عَاذَلْتِي وَلَيْسَ لَهَا
 ٢٨- إِنَّ الثَّرَاءَ هُوَ الْخُلُودُ وَإِ
 ٢٩- إِنِّي وَجَدْتُكَ مَا تُخَلِّدُنِي
 ٣٠- وَلَسْتُ بِنَيْتٍ لِي الْمَشْقَرُ فِي
 ٣١- لَتُنْقَبَنَّ عَنِّي الْمَنِيَّةُ
 ٣٢- إِنِّي وَجَدْتُ الْأَمْرَ أَرْشَدُهُ

رَأَى الصَّنَاعَ إِكَامُوهُ دُرْمُ
 فِي حَافَتَيْهِ كَأَنَّهَا الرُّقْمُ
 عَانَ الْعِشَى كَأَنَّهَا قَرْمُ
 وَجَرَى بِحَدِّ سَرَابِهَا الْأُنْكُمُ
 فَلَقَ الْمَحَالَةَ ضَمُّهَا الدُّعْمُ
 رَمَّ الْعِظَامَ وَيَذْهَبُ اللَّحْمُ
 بَغْدٍ وَلَا مَا بَعْدَهُ عَلِمُ
 نَ الْمَرْءَ يُكْرِهُ يَوْمَهُ الْعُدْمُ
 مَائَةً يَطِيرُ عِفَاؤُهَا، أَدْمُ
 هَضْبٍ تَقْمَصُّ دُونَهُ الْعُصْمُ
 نَ اللَّهُ لَيْسَ كَحُكْمِهِ حُكْمُ
 تَقْوَى إِلَهِهِ وَشَرُّهُ الْإِثْمُ

يستهل المخبّل نصّه بجملة فعلية تُجسّد بأركانها الثلاثة بؤرة القصيدة؛ فالفعل فى زمنه الماضى يحيل إلى (الذكرى) أو (التذكر) أى استدعاء صورة أو معنى أو (فعل) مختزن فى الذاكرة. وبينما تغيب صورة الفاعل لتفسح المجال لمثول المفعول أو استحضار صورة (الرباب) كبؤرة للأحداث ومثير لها، فإن الضمير المستتر أو الغائب (الفاعل) يفتح الدلالة فينسحب على الذات العاشقة من ناحية؛ ويبدو -من ناحية أخرى- وكأنه صوت آخر ينتمى إلى الخارج وتنحصر مهمته فى الاستحضار و(التذكر) الذى يثير الشوق ويمثل هذا الاستحضار شفرة النص ومحوره حيث يتواجد مرة أخرى متشكلاً فى صيغة مصدر فى مركّب إضافة (وذكرها) لينتقل من دائرة (العموم) إلى (الخصوص) فيرتبط التذكّر بالمحبة وحدها ويقترن (ذكرها) بالسقم، وتضطلع الجملة الاسمية (وذكرها سقم) بمهمة مزدوجة أو بمهمتين يكمل بعضهما بعضاً هما الحالية والاعتراضية؛ فوضعهما موضع (الحال) يؤكد ارتباط التذكر بالسقم؛ فالتذكر -من حيث كونه مصدراً عاماً- شأن من شؤون العقل والإحساس، لا يدل بالضرورة على السقم أو المرض، ولكنّ تذكّر (الرباب) على الخصوص يحدّد وظيفته ويخصّصها فيكون رهناً باستحضار الآلام والمواجد وإدخال الذات حالة من حالات المرض.

ولأن التركيز ينصبّ منذ البداية على (الفعل) فإن الأفعال تتابع فى ترابط منطقي محكم، فيأتى الفعل (فصبا) نتيجة لتداعيات الفعل الأول (ذكر ... فصبا) كما يأتى أسلوب النفى -فى سياق الحكمة والعموم- ليؤكد هذا الترابط بنفى (الحلم) عن كل من (صبا) أو من تعلّق بالصبا وبذلك تتسلسل الأفعال فى تتابع يفضى بعضه إلى بعض ويكون التابع نتيجة لازمة للمتبع على هذا النحو : (ذكر ... فصبا ... فانتفى عنه الحلم).

وإذا كانت الذات قد عمدت إلى الاستار وأوهمت القارئ بالغياب فى البيت الأول فإنها لم تلبث أن شخّصت فى البيت الثانى وقد وقعت تحت تأثير الذكر والسقام والصبا وخضعت للقانون الذى أرسّته فى البيت الأول (وليس لمن صبا حلم) ففارقت

الحلم والتجلّد وبانت عليها آثار الاندماج فى حالة الوجد والسقام والصبابة (فماء شؤونها سجم).

وتتوزع المثيرات بين المعنوى والحسى؛ فإذا كان (ذكر المحبوبة) مثيراً معنوياً، فإن (رسم دارها) الذى لم يدرس كله يبدو شاخصاً أمام عينيهِ مثيراً مادياً للوجد والصبابة وأداة لاستدعاء الحزم والشوق ...

وتتولد عن صورة الديار أو (الرسوم) صور أخرى تفرز دلالات تتفق وحالة الخواء والوحشة و(الفقد) التى تقع الذات أسيرة لها، كصورة الرماد الخامد الذى حفظته الأثافي من أن تذروه الرياح وهذه الصورة تتآزر بدلالاتها مع صورة (النوى) الشاوى حول الخيمة وصورة الوشم الباقى والمكان الموحش الخالى من الإنس الذى تتكاثر فيه الظباء وتختلط بالبقر.

ولا تملك تلك الذات الظامئة وهى شاخصة إلى تلك الأنقاض إلا أن تلوذ بالماضى أو الزمن المنصرم (النقيض) كمعادل لحالة الجذب والخواء، فتتجلى الرباب مرة أخرى فى صورة مناقضة للجذب مرادفة للرى والنماء والحياة فتتحل المحبوبة فى صورة (بردية) أو نبات البردى :

برديّة سبق النعيمُ بها أقرانها وغلا بها عَظُمُ

وهى صورة تستدعى الإنبات والنماء والاستواء والبياض والصفاء وتستحضر الحياة بمظاهرها وخصوبتها مقابل الموت بدلالاته التى تلوح فى الرماد والنوى والمكان المقفر فى إشارة بالغة الدلالة على التشبث بالحياة فى مواجهة الموت أو إيجاد قدر من التوازن أو التعادل بينهما.

منتهى سورا الأزليّة
www.books4all.net

وتؤكد الصور التى يخلعها المخبل على محبوبته حرصه على التشبث بالحياة فى أكمل صورها فى مواجهة الزمن العاتى، إذ تحفل صور المحبوبة بدلالات الحياة والبركة والشباب فى مقابل صور الموت التى يضجُّ بها الواقع؛ ففى مقابل صورة (المحو) التى يوحى بها الطلل تلوح صورة المحبوبة التى تشبه نبات البردى، وصورتها وقد (سبق النعيم

بها أقرانها) فى دلالة زمنية تؤكد انتصار زمن الشباب، وكذلك صورة وجه المحبوبة الذى يشبه (الصحيفة) بما تثيره من دلالات الرى والحياة فى مقابل صورة (المحو) التى يكرسها تشبيه الظلل فى الشعر القديم بسطور الصحيفة المتآكلة أو التى امّحت معالمها.

كما توحى صور المحبوبة كذلك بدلالات الكمال وبلوغ الغاية (سبق النعيم بها أقرانها - غلا بها عظم - تريك وجهًا لا ظمآن مختلج ولا جهم) فتكون بذلك الصورة المثلى للجمال أو "المثال" الذى تنتهى إليه مقاييس الحسن والملاحة.

وتستوقفنا -بدءاً من البيت الثالث عشر- صورة المحبوبة التى تشبه الدرة :

كعقيلة الدر استضاء بها	محراب عرش عزيزها العجم
أعلى بها ثمناً، وجاء بها	شخت العظام كأنه سهم
بلبانهِ زيت، وأخرجها	من ذى غوارب وسطه اللثم

وتحيلنا هذه الصورة مرة أخرى إلى قصيدتى المسيب والأعشى السابقتين.

ولعل أول ما نلاحظه هو اختصار صورة المشبه به عند المخبل حيث تحتزن الصورة كلها فى ثلاثة أبيات. كما نلاحظ أن المخبل يشارك الأعشى فى تقييد مجال الدلالة وذلك من خلال وجود (المشبه) المائل فى مفتاح القصيدة؛ فالمشبه به (عقيلة الدر) يستدعى -على الفور- صورة (الرباب) المصرح بها.

وبينما اكتفى كل من المسيب والأعشى بتشبيه المحبوبة بـ "الجمانة" أو "الدرة"، فإن المخبل أكسب المشبه به ملمحاً إضافياً حين وصفها بـ "عقيلة" الدر، فأكسبها بذلك تميزاً وتفوقاً على نظائرها، وهو ما ينسجم مع التصور الذى يرقى بالمحبوبة إلى "المثال" أو "الكمال".

وبالإضافة إلى ذلك، فإن "الدرة" -نص المخبل- تكتسب قيمة سحرية أو "نورانية" نادرة حيث يجعلها مصدر "النور" أو "الحياة" أو الفيض؛ فالنور رهن بوجودها، وبدونها تتوقف الحياة ويعم الظلام وهى بذلك تتماهى مع صورتين الأخرين (البردية) و(الصحيفة) فى الإحياء بدلالات العطاء والنور والخصب المعادلة للحياة.

وتكتسب صورة مالك الدرة فى نص المخبل أبعاداً جديدة، وتؤدى الدوال الثلاث (محراب - عرش - عزيزها) إلى إحاطة (الدرة) بأجواء (قدسية) أو (علوية) أو (أسطورية) حسب ترتيب الدوال الثلاث فضلاً عما يوحى به مركب الإضافة (عزيزها) من دلالات أخرى كالخصوصية والسمو.

لقد انتقل المخبل بالدرة إلى أجواء غير عربية، وعبر بها بيئته المحلية إلى بيئة أجنبية، فجعل الأعاجم يستضيئون بها فى حظ عزيزهم الذى اقتناها "وأعلى بها ثمناً" لإدراكه قيمتها باعتبارها مصدر النور والحياة.

وتختلف صورة الغواص ودوره فى نص المسيب عنها فى النصين الآخرين، فالغواص فى نص المسيب هو المسيب نفسه، وقد احتفظ بالجمانة لنفسه ورفض كل المغريات لبيعها أو التخلي عنها، بينما يقوم الغواص فى نص المخبل بدور "الوسيط" أو "البائع" الذى جلب الدرة للعزيز.

وقد رسم المخبل للغواص صورة بالغة الإيجاز والتركيز، وتشير الدوال إلى امتلاكه مؤهلات الغوص بكفاءة، فهو دقيق العظام، ينطلق إلى هدفه كالسهم سرعة ومضاءً. ولم يعتمد المخبل إلى سرد تفاصيل مغامرة الغواص كما صنع المسيب بل اكتفى بدواها كصورته وقد جاء (بلبانه زيت)، وكذلك ما تحتزنه جملة "أخرجها من ذى غوارب" من إشارات إلى المخاطر التى تعرض لها الغواص فى صراعه مع أمواج البحر المتلاطمة، وكذلك ما توحى به جملة "وسطه اللخم" من إشارات إلى غوصه فى منطقة محفوفة بالمخاطر مليئة بأسماك القرش التى تعرض حياته للتهلكة.

وما إن يفرغ المخبل من لقطته التصويرية المكثفة حتى يردفها بـ "لقطة" أخرى تتجلى فيها المحبوبة فى صورة (بيضة النعام) :

أو بيضة الدّعص التى وضعت	فى الأرض، ليس لمسّها حَجَمٌ
سبقت قرائنها وأدفاها	قرْدُ الجناحِ كأنّه هَدْمٌ
ويضمُّها دون الجناح بدفّه	وتحفهنّ قِوادمُ قَدَمٌ

إن المخبل يرسم صورة ممتدة غنية برموزها؛ فتشبيه المحبوبة بـ (بيضة النعام) يحمل أكثر من دلالة؛ فالبيضة ترمز إلى حياة جديدة أو إلى ميلاد جديد يُبشّر باستمرار الحياة، كما تشير دلالة اللون إلى النور والصفاء والنقاء. وإذا كان تشبيه المخبل يستحضر بصورة ما - تشبيه امرئ القيس للمرأة بـ "بيضة الخدر" فإن تشبيه المخبل يكتسب دلالة أكثر ثراءً فالمشبه به (بيضة الدَّعص) - وهو مركب إضافة - يخصُّ البيضة بـ "الدعص" أو الكتيب ويجعلها مخبوءة فيه وهو أكثر دلالة على صفة (العذرية) أو (البكارة) أو الصيانة والعفاف والستر^(١).

ويجتمع تعبير (سبقت قرائنها) مع التعبير الآخر (سبق النعيم بها) في التأكيد على استئثار المحبوبة - دون غيرها - بمقاييس جمالية خاصة، وانفرادها بمنزلة رفيعة من الحسن، تأكيداً لفكرة (الكمال) أو (الجمال المثالي)، وتلفتنا صورة الظليم أو ذكر النعام بإيحاءاتها النفسية وهو يضم البيضة بجناحيه إلى جنبه أو يضعها تحت جناحيه يكتنحها ويدفئها، وفضلاً عما يقوله الشراح القدماء من أن البيض يكون مصاناً، صافى اللون، نقيّه إذا كان تحت الطائر، فإن صورة الظليم ذى الريش المتكاثف (قرد الجناح) وهو يدفئ البيضة ويضمها تحت جناحيه من أكثر الصور دلالة على ما وضعه الخالق في طباع المخلوقات من عاطفة الأبوة أو الأمومة وما تستتبعه من حنو وعطف ورعاية.

إن صورة المحبوبة التي تشبه بيضة النعام تتآزر مع الصور الأخرى (البردية - الصحيفة - الدرة) في منظومة واحدة تبشّر بالنور والخصب والحياة، وهى صفات مشتركة بين الدوال الأربع.

ولأن للمحبوبة تمثل الحياة فى خصبها ونورها واستمرارها، فإن الشاعر يستحضر صورة الديار مرة أخرى :

لم تعتذر منها مدافع ذى ضال، ولا عَقَبُ، ولا الزُحْمُ

فالديار لم تدرس، وإنما بقيت آثارها ومعالمها تقاوم الزمن والفناء. وهنا ينكشف النص عن بؤرته أو "مغزاه" الكامن وراء تلك الصور المتعاقبة عاكساً نظرة الشاعر إلى للحياة والموت وموقفه من الوجود عامة.

إن ما يؤرق الشاعر هو إحساسه بأنمنية غاية الأحياء، وأن كل شيء يؤول للفناء و نعدم. وقد تأسس موقفه من الوجود والحياة من خلال إيمانه بهذه الحقيقة؛ فما دام الموت يترصده، والمنية تُنقَّب عنه فليبادرها بـ "الإفناء" و "الإتلاف" أو "بما ملكت يده" متفقاً في موقفه مع طرفة ومن لف لفه من الشعراء. ومن هنا فإننا لا نرى في مشهد "الرحلة" و "الراحلة" إقحاماً بل نرى فيه ما يدعم المغزى ويُعضِّده من خلال دلالات المشهد ذاته؛ إنه يسير في طريق (معبَّد) قد وطئ وذُلِّل حتى ذهب نبتة، إنه طريق (قلق المجاز) لا يستقر فيه من جازه وسلكه، إكامة مستوية بأرضه، وذلك أدعى لأن يضل المرء فيه. إنه طريق بعيد عن الماء (الحياة) حتى إن القطا تبيت فيه قبل ورود الماء، وقد عارضه الشاعر أى سار بمحاذاته مخافة أن يضل والظلام مختلط، ممتطياً ناقة صبوراً أذعنت للسير واشتد عدوها فانطلقت كالعاصفة في وقت عصيب وقد تكسر الحصى تحت أقدامها ورأى راكبها الأكم وكأنها تجرى بحدَّ السراب.

أليست هذه الرحلة بكل دلالاتها موازية لرحلة الشاعر ذاته بل الإنسان عامة في الحياة وتخبطه في دروبها حتى تدركه المنية دون أن يجنى منها سوى السراب ؟ وما دام الشاعر قد أدرك حقيقة "الفناء" وآمن بأنه لا أحد يخلد في الحياة، فليبحث عن الخلود في شيء آخر؛ وليكن "الخلود" موازياً للفناء. ومن ثم فإنه يؤمن أن الخلود في البذل لا في الثراء -كما تظن عاذلته- فلن تخلده مائة من الإبل السمان، ولن تنفذه الحصون السماء من الموت، وما دام كل شيء قابلاً للفناء، فعليه أن يكون أداة من أدوات الإفناء والإتلاف. فليتلغ كل شيء قبل أن يدركه الفناء والعدم. وليهلك ناقتة من كثرة السفر ويبلها حتى يذهب لحمها، ولينفق ماله في المكارم قبل أن يهلك دونه. ولينأ بنفسه في كل الأحوال عن "الإثم" و "الخنا" حتى يتهياً للمنية وقد حقق "الكمال" الذي طالما تاقته إليه نفسه أو طمحت إليه.

هوامش :

(١) أشار الفرزدق إلى دلالة الصون والبركة في تشبيه النساء ببيض النعام وذلك في قوله:

(ديوانه ص ٢٤٠).

مشين إلى لم يطمئن قبلى وهنّ أصح من بيض النعام

الزمن - الوصل

قال المرقش (المفضليات ٤٦، ص ٢٢٣ - ٢٢٤) :

- ١- سرى ليلاً خيالاً من سليمى
 - ٢- فبت أديرُ أمرى كلُّ حالٍ
 - ٣- على أن قد سما طرقي لنارٍ
 - ٤- حواليتها مهًا جُمُ التراقى
 - ٥- نواعمُ لا تُعالج بؤس عيشٍ
 - ٦- يرحنُ معاً بطاء المشى بدأ
 - ٧- سكنُ بلدةٍ وسكنتُ أخرى
 - ٨- فما بالى أفى ويخانُ عهدى
 - ٩- وربُّ أسيلة الخدين يكره
 - ١٠- وذو أشرٍ شتيتُ التبتِ عذب
 - ١١- لهوتُ بها زماناً من شبابى
 - ١٢- أناسُ كلِّما أخلقتُ وصلأ
- فسأرقنى وأصحبى هجُودُ
وأرقُبُ أهلها وهمُ بعيدُ
يُشبُّ لها بذى الأرضى وقودُ
وآرامُ وغزلانُ رُقُودُ
أوانسُ لا تُسراحُ ولا تُرودُ
عليهنَّ المجاسيدُ والبُرودُ
وقطعت الموائقُ والعهودُ
وما بالى أصادُ ولا أصيدُ
منعمة لها فرعٌ وجيدُ
نقى اللونِ برأقُ برودُ
وزارتها النجائبُ والقصيدُ
عنانى منهمُ وصلُ جديدُ

إن أول ما يفتح عليه نصُ المرقش هو شفرة "الزمن" حيث يتحدد أولاً من وجود ظرف الزمان الذى يشير بدوره إلى الزمن الخارجى الذى يحتضن الحدث (سرى الليل).

وتهيمن الأفعال الماضية على المشهد الأول من النص (١-٢) حيث تنسج هى الأخرى خيوطها الزمنية حول (الحدث) وبذلك يضعنا النص -منذ بدايته- أمام شكلين من أشكال الزمن، أحدهما الزمن (الخارجى) ممثلاً فى (الليل) والآخر الزمن الماضى أو المنصرم، الذى يستحضر بدوره تجربة حب دارت فى إطاره، طرفاها (سليمى) و(الشاعر).

وتُسهم دالة (الخيال) فى تعميق معنى الزمن، فتشير إلى عدم انفصال الشاعر عن الماضى وتؤكد تعلقه بذلك الزمن الذى مازالت الذات واقعة تحت تأثيره (فأرقنى) وتقوم (الفاء) بمهمة الربط بين الأفعال (سرى ... فأرقنى) بحيث يصبح (الأرق) نتيجة لازمة لمثول خيال سلمى فى ذهن الشاعر فى زمن محدد هو (الليل).

وتنهزم الذات أمام سطوة الفعل (الأرق) الذى يمثل بدوره دالة من دوال الزمن، فتتفصل الذات عن واقعها أو زمنها الخارجى بل وتتفصل عن الجماعة انفصالاً كلياً ويصبح التضاد بين أرق الذات وهجود الأصحاب دالة من دوال هذا الانفصال، حيث تحيا الجماعة حياتها الطبيعية وزمنها المألوف (وأصحابى هجود) بينما تُساق الذات إلى حالة مضادة يمتد فيها زمن الليل والسهر والأرق، فتواجه الحيرة والتخبط (فبت أدير أمرى كل حال) وتزداد المأساة حدة حين ينضاف البعد المكانى (وهم بعيد) إلى البعد الزمانى.

وفى مشهد أقرب إلى التشكيل الحلمى يتجسد (المكان) حين يشخص الشاعر ببصره فتلوح أمام عينيه (أو فى مخيلته) ديار المحبوبة بدواها (النار التى يغذيها الوقود بذى الأرضى). وفى صورة يمتزج فيه الحلم بالواقع يمتد مشهد (النار) المشبوبة -الذى يتجاوز دلالة الحسية- وقد تحلق حولها أتراب المحبوبة اللائى توزعت صورهن بين المها والغزلان والآرام. وتفيض أوصافهن بالدلالات الحسية أو الشبقية، كالتركيز على امتلاء

أجسادهن (جم التراقي - بطاء المشى) والهئية الخارجية (المجاسد - البرود) وتعمق صيغة الحال (بُداً) من الدلالة الحسية إذ تشير إلى امتلاء لحم الفخذين حتى يصطكاً. واللافت للنظر حقاً هو غياب صورة المحبوبة وتلاشيها فى خضم هذا المشهد الحسى، فهل تعمّد الشاعر ذلك لينفى عن نفسه تهمة تشبيب بها ؟ أم أراد أن يحيطها بسياج من الغموض ؟ أم أنه لا يقصد امرأة بعينها بل يتوجه بخطابه إلى النساء عامة مثلما يتراءى من إطلاق صيغ الجمع سواء أكانت أوصافاً مثل (نواعم - أوانس - بطاء المشى ...) أم ضمائر متصلة بأفعال مثل (يرحن ... سكن) أم متصلة بحروف مثل (عليهنّ المجاسد ...) ؟

إن هذه الصيغ أو الأساليب لا تنفى -فى تقديرى- وجود المحبوبة بل تؤكد استئثارها فى المجموع، كما تؤكد من ناحية أخرى تضايف إحساس الشاعر بفقد المرأة حسياً وعاطفياً، وتعكس شدة احتياجه الوجدانى والفيزيقي إليها، فانقطاعه عن سليمى هو انقطاع عن النساء جميعاً، وكأنما اجتمعت النسوة جميعهن فى صورتها. ويأتى البيت السابع (سكن ببلدة وسكنت أخرى) ليؤكد هذه الحقيقة؛ فالحاق نون النسوة بالفعل (سكن) ينسحب على النساء جميعهن بما فيهن المحبوبة. فالسياق يجسّد وجودها فى وجدان الشاعر من ناحية، ويشير -من ناحية أخرى- إلى حقيقة الانفصال المكانى بينها وبين الشاعر، كما يجسد السياق فى الشطر الثانى من البيت نفسه حقيقة الانفصال الوجدانى (وقطعت الموائق والعهود).

ويشير بناء الأفعال للمجهول إلى إلقاء تبعات القطيعة وخيانة الموائق والعهود على الظروف الخارجية وانتفاء المسؤولية عن المحبوبة وهو ما تؤكد وقائع القصة الحقيقية المرتبطة بقصيدة المرقش^(١). ونظراً لأن الذات لم يكن لها دخل فيما حدث من خيانة للعهود فإن سؤالها يتفجّر معبراً عن إحساسها بالصدمة والفجعة إزاء تناقض المواقف (فما بالى أفى ويُخان عهدى ؟) ولكن ورود صيغة الخيانة بالبناء للمجهول ينفى المسؤولية مرة أخرى عن المحبوبة ويعزوها إلى الواقع الخارجى أو الجماعة ممثلة فى

أهلها. ثم يأتي السؤال الآخر (فما بالي أصاد ولا أصيد ؟) ليجسد أزمة الذات وعجزها بعد أن حاصرها الزمن وفارقت زمن الشباب (الماضي) إلى زمن الشيخوخة (الحاضر). ويؤدي الفعل (أصاد) بدلالاته المعنوية وبنائه للمجهول دوراً بارزاً في تعميق المعنى وتكثيفه، فهو يشير إلى التحول الحاد الذي طرأ على الذات، ويكشف عن تحولها من النقيض إلى النقيض أو من الإيجاب إلى السلب ومن القوة إلى الضعف حيث صارت (هدفاً) للسهام سواء أكانت سهام الزمن أم المرأة أم اصروف الخارجية. كما يتحول الفعل (أصاد) إلى قرينة للزمن أو معادل له فيحمل دلالات الهزيمة والعجز والاستسلام بينما يحيل الفعل (أصيد) إلى الفعل المضاد إلى الزمن الماضي (زمن الشباب) وبالتالي فإن التضاد السلبى بين الفعلين (أصاد ولا أصيد) هو فى حقيقته دلالة على التضاد بين زمن العجز فى الحاضر وزمن القوة فى الماضى وبذلك يتكشف النص عن مغزاه الحقيقى المتمثل فى إحساس الذات بعجزها وعدم قدرتها على مواجهة الزمن بتحولاته الجديدة^(٩).

ولا تتوقف دلالة الفعلين (أصاد - أصيد) عند هذا الحد بل تنفتح على فضاءات أخرى. إنهما يعكسان -من بعض الوجوه- رؤية الشاعر للحياة ويحددان إطار علاقته بالبيئة التى عاش فيها، وهى علاقة تقوم على قانون القوة والصراع والمواجهة إما بين الإنسان والإنسان (الصراع القبلى) أو بين الإنسان والطبيعة كالمواجهة بين الإنسان والحيوان أو بين الحيوان بعضه بعضاً، بحيث تحددت العلاقة فى شكل (غالب) و(مغلوب) أو (صائد) و(فريسة) وربما خضعت علاقة الرجل بالمرأة إلى هذا المفهوم، فصارت فى بعض وجوهها علاقة بين (الصائد) و(الفريسة) ولعل فى الصورة التى رسمها الشاعر للنساء فى البيت الرابع ما يؤكد هذه الحقيقة حيث تجلت النساء فى صور المها والآرام والغزلان تكريساً لقانون (الصيد) الكامن فى الوجدان الجمعى. وإذا كان النص يفتح فى دلالاته على هذه الحقيقة فإنه يفتح كذلك على حقيقة أخرى مؤداها أن الزمن هو القانون المهيمن الذى يقبض بيده على الأحياء ويتحكم فى حيواتهم ويوجهها كيف يشاء، فهو قادر على أن يبدل الأدوار فيجعل (الصائد) هدفاً للفريسة فيقع فى حبالها بدلاً من أن

تقع فى حبائله، وحين تدرك الذات حقيقة عجزها وتحولها من (صائد) إلى (هدف) يُصاد، فإنها نمر إلى الزمن الماضى، زمن الشباب والفروسية والصيد فى محاولة لموازنة أو معادلة الزمن الحاضر ببعث الزمن الماضى، فتستدعى (فى الأبيات من ٩ - ١١) صوراً من مغامراتها الجسورة فى دلالات مفعمة بالحسية (كمعادل لزمن العجز والشيخوخة) حيث تلوح صورة الفتاة المنعمة (البكر) وحيث تتركز الأوصاف على مواطن الحس (الفرع - الجيد - الثغر العذب البرود) وتقرن هذه الصورة بالزمن الماضى النقيض للحاضر (لهوت بها زماناً من شبابى) وتعمق الصورة الاستعارية الأخاذة (وزارتها النجائب والقصيد) من الدوال المبهجة لذلك الزمن المنصرم حيث يقرن العشق بالشعر والمتعة بالإبداع. لكن الذات لا تلبث أن تفيق من حلم الماضى فتصحو مذعورة على حقيقة الواقع حيث تُطلُّ صورة المحبوبة فى البيت الأخير من وراء ستار وقد انحلت فى المجموع كدأبها فى النص كله ممتزجة بالآخرين أو بالجماعة ليكتسب المعنى عمقاً وثراءً، كما يكتسب ثوباً إنسانياً عميقاً حين تمتزج المحبوبة بـ (الناس) فى توسيع ثرى للدلالة، فتصير المحبوبة هى الناس بكل طبائعهم وخلقهم، ويصير الناس هم المحبوبة بكل طبائعها وأخلاقها، ويصير احتياج الشاعر إلى وصل المحبوبة معادلاً لاحتياجه إلى وصل الجماعة أو الناس عامة، حيث تؤكد التراكيب تثبيت الشاعر بها وبهم، وتفصح عن مأساة الذات التى تعيش فى حلقة مفرغة من الوحدة والفقد، فكلما توهمت أنها برئت من مواجهدها وتعودت على العزلة لا تلبث أن تكتشف أنها عادت أدراجها وازدادت تشبهاً بزمن الوصال والشباب أو الماضى المنصرم :

أناسٌ كلُّما أُخلقتُ وصلًا عنانى منهمُ وصلٌ جديدُ

هوامش :

(١) راجع القصة فى المفضليات، ص ٢٢١، ٢٢٢ وملخصها أن المرقش قد خطب إلى عمه عوف بن مالك ابنته أسماء فأبأها عليه وكان يعده فيها المواعيد، وهذه القصيدة من آخر شعر المرقش، قالها عن حبيته أسماء قبل أن يموت.

(٢) ثمة أبيات أخرى للمرقش تؤكد هذه الحقيقة حيث يبكى فقد الشباب ويألم لما أصابه من مشيب وصلح ظاهر، وفيها يقول (المفضـ ـ ـ ٥٣، ص ٢٣٦) :

هل يرجعن لى لمتى إن خضبتُها	إلى عهدِها قبل المشيب خضابُها
رأت أقحوان الشيب فوق خطيطةٍ	إذا مطرت لم يستكن صوابها
فإن يظعن الشيبُ الشباب فقد تُرى	به لمتى لم يُرم عنها غرابُها

دعاء الهدى

قال كعب بن سعد الغنوي (الأصمعيات رقم ١٩، ص ٧٤) :

- ١- لقد أنصبتني أم قيس تلومني
 - ٢- تقول : ألا يا استبق نفسك، لا تكن
 - ٣- كملقي عظام أو كمهلك مالم
 - ٤- أراك امرأ ترمي بنفسك عامداً
 - ٥- ومن لا يزل يرجى بغيب إيا به
 - ٦- على قلت، يوشك ردى أن يصيبه
 - ٧- ألم تعلمي أن لا يراخي منيتي
 - ٨- مع القدر الموقوف حتى يصيبني
 - ٩- فإنك والموت الذي ترهيبنه
 - ١٠- كداعي هديل، لا يجاب إذا دعا
- وما لوم مثلى -باطلاً- بجميل
نُساكُ لغبراءِ المقامِ دَحُولِ
ولست لميتِ هالكِ بوصيلِ
مرامى تفتالُ الرجالِ بغيرِ
يجوبُ ويفشى هولُ كُلِّ سبيلِ
إلى غير أدنى مَوْضِعٍ لمقبلِ
قعودي ولا يُدنى الوفاة رحيلي
حمامي، لو أن النفسَ غير عجولِ
على، وما عدألةُ بغفولِ
ولا هو يسلو عن دُعاء هديلِ

يرتكز النص في مجمله على بنيات ثلاث : بنية سردية وبنيتين حواريتين.

أما البنية السردية فتستغرق البيت الأول وتطل من خلالها الشخصيتان المحوريتان: شخصية أم قيس (زوج الشاعر) وشخصية الشاعر نفسه الواقعة مرتين تحت تأثير المفعولية (أنصبتى - تلومنى) ومرة تحت تأثير الإضافة (مثلى) بينما تستأثر شخصية أم قيس بدور فاعل : لوم الزوج وإرهاقه بهذا اللوم، ونلاحظ أن فعل الإرهاق تقدّم على فعل (اللوم) على الرغم من كونه نتيجة من نتائجه مما يشير إلى وقوع الذات أو الشاعر تحت تأثير التعب والرهق وإن كانت البنية لم تكشف حتى الآن عن طبيعة هذا اللوم أو كنه ذلك الرهق، ولكنها فى الوقت ذاته تشير إلى أن هذا الموقف ليس وليد اللحظة الراهنة بل يمتد ليشغل حيزاً من الزمن الماضى (أنصبتى - تلومنى) فهو فعل متجدّد فى الماضى وممتد فى الحاضر. ولكنّ بنية النفى فى الشطر الثانى تُخرج الذات من دائرة (اللوم) ونفى مسؤوليتها عنه ويتآزر معها المركب الإضافى (مثلى) من خلال ضمير الإضافة على إظهار الذات بمظهر الثقة والقدرة على التمييز والإدراك والوعى بما يحيط بها من حقائق.

وتعقب البنية السردية بنية حوارية تستغرق خمسة أبيات (٢ - ٦) يمتد زمنها فى اللحظة الراهنة ويتردد منها صوت أم قيس أو الصوت الخارجى الذى يقوم بمهمة التنبيه والتحذير متوسلاً بفعل الاتصال الجمعى الممتد فى الزمن الحاضر (تقول ...) ويأتى خطابها فى جملة (مقول القول) ليكشف بعض ما اكتنف بنية السرد من غموض ويفصّل كنه هذا اللوم الذى تنفى الذات مسؤوليتها عنه. ويشير خطاب أم قيس الشعرى إلى وعيها بما يحيط بالشاعر من مخاطر، ويأتى حرف التنبيه (ألا ..) فى موضعه المناسب من السياق، يعقبه النداء الذى حُذِف منه المنادى مراعاةً تقتضى الحال حيث يطيب الحذف والاختزال والتركيز فى مقام التحذير والعجلة، ويبقى حرف النداء (يا...) معلقاً فى فضاء متسع بينما يغيب المنادى فيخلق بذلك جواً من القلق واللهفة والجزع ويبدو وكأنه صوت خارجى ينذر بخطرٍ داهم حيث تتردد أصداؤه فى أرجاء

المكان. ويشير الأمر الطلبى (استبق نفسك) إلى جزع المرأة ورغبتها فى الحفاظ على حياة زوجها من أن تبادر المنية بسلبها فتواجه الفناء والعدم، وتكشف صيغة الفعل المبني للمجهول (تُساق) عن إدراك الزوجة لخضوع الإنسان لقوة مهيمنة لا يملك لها دفعاً، فهو (يُساق) إلى مصيره المحتوم مسلوب الإرادة مثله فى ذلك مثل الحيوان الذى لا يملك من أمر نفسه شيئاً. ويلقى الموت بظلاله الكثيفة على الرؤية من خلال دواله الموحية (غبراء المقام - دحول) وهما يحددان (المكان) فى تأكيد لحقيقة الموت فضلاً عن إثارة أجوائه بما فيها من قتامة وسواد التى توحى بها دالة (غبراء)، وتزداد الصورة قتامة بما تشيعه دالة (دحول) حيث تنتقل من معناها الدلالى المباشر (وهو البئر التى تآكلت جوانبها وصار لها فجوات) إلى معنى مجازى هو (القبر) فتثير الصفتان إحساساً حاداً بالفزع والهلوع وتخلقان عالماً سوداوياً مقابلاً لعالم الحياة والنور.

ويُجسّد خطاب المرأة وعيها الحاد بحتمية الموت وتجذرها وذلك باستحضارها نموذجين أو صورتين من صور الموت والتذكير بهما (ملقى عظام - مهلك سالم) وهما اثنان من نظراء الزوج سبقاه إلى الهلاك وسيقا إلى مصيرهما المحتوم بعد أن عرضا حياتهما للمخاطر وتجشّما أهوال السفر فى الفيافى وهى بذلك تضع تجربتين من تجارب الماضى إزاء تجربة زوجها فى الحاضر لاستحضار العبرة واستثارتها للمحافظة على حياته مما يتهدها من أخطار. وتكشف بنية النفى (ولست لمت هالك بوصيل) عن حب عميق للزوج مقرون بالخوف واللهفة. إنها تؤمن بحتمية الموت ولكنها ترفضها وتقاومها من داخلها لأنها ستسلبها الزوج الذى يحميها من غوائل الدهر ويمثّل لها صورة من صور استمرار الحياة وديمومتها ومن ثم فهى تحاول خداع النفس بتناسى تلك الحقيقة فتنفى عنه أن يصيبه ما أصاب صاحبيه وتتمنى ألا يوصل بهما، ومن ثم فإنّ لومها محاولة لحمايته وإحاطته بسياج منيع يحول بينه وبين المنية.

إن خطاب المرأة هو خطاب اللوم والتحذير والخوف والقلق؛ خطاب من يظنّ أنه أكثر قدرة على "الكشف" و"التبصير" و"الوعى" بحقائق الوجود. وهو كذلك خطاب

"إدانة" و"اتهام" فهي ترى زوجها يرمى بنفسه عامداً فى المخاطر غير عابئ بعواقبها، وكأنه يسعى بقدميه إلى حتفه سعياً حثيثاً.

ويتوقف صوت المرأة أو خطابها التحذيرى ليفسح المجال للبنية الحوارية الأخرى (٧ - ١٠) التى تحمل الخطاب النقيض أو خطاب "التبرير" و"الدفاع" حيث يرتفع صوت الزوج أو الذات ليختص المرأة بخطابه "ألم تعلمى ... " فى استفهام إنكارى يكشف التناقض الحاد فى الرؤية بين الطرفين، فكلاهما يؤمن بحتمية الموت ولكنهما يختلفان فى أسلوب مواجهته، ففى حين ترى الزوجة أن قعود زوجها عن الترحال والمخاطرة يُنسئ أجله أو "يرأخى منيته"، فإن الزوج -على النقيض- يرى أن الأمر كله مرتهن بـ (القدر الموقوف) وهو وصف لا نكاد نعثر عليه فى الشعر القديم. وطبقاً لرؤية الشاعر فإن الأشياء كلها تتساوى، فسيان قعوده أو رحيله إزاء "القدر الموقوف"، ولا شئ ينفع أو يجدى طالما كانت المنية بالمرصاد تجرى مع القدر ولا ترهب مواضع الأمن والدعة. وهنا ينكشف النص عن مغزاه الحقيقى وهو الإدراك العميق لحتمية الموت ونهائيته. وقد تولد عن هذا الإدراك موقفان متضادان، أحدهما موقف الزوجة الذى ينطلق من إحساس عارم بالرهبة والتردد فى مواجهة هذه الحقيقة، والآخر موقف الزوج الذى ينطلق من إحساس حاد بالإذعان والخضوع والتسليم. وتأتى الصورة الختامية -صورة الهديل- لتؤكد قناعة الذات وتتنصر لوجهة نظرها؛ وتجسد فى الوقت نفسه حقيقة المأساة المفجعة المرتبطة بالموت، حيث يستدعى الشاعر فى مناخ أسطورى صورة الهديل أو فرخ الحمام الذى تزعم الأسطورة العربية أنه مات ضيعة وعطشاً على عهد نوح وأن كل حمامة تنوح إنما تبكى عليه وتناديه دون جدوى، ويتلبس الحاضر بالماضى فى إشارة إلى ثبات حقيقة الموت برغم اختلاف الزمن، فينحل (الزوج / الشاعر) فى صورة (الهديل) بينما تنحل (أم قيس / الزوجة) فى صورة (داعى الهديل) ويخترق الشاعر الزمن متجاوزاً اللحظة الراهنة إلى اللحظة المتوقعة المعادلة لزمن المستقبل أو زمن الموت أو القدر الموقوف وتتماهى الزوجة مع (داعى الهديل) فى الوقوف أمام سطوة

الموت، فكلتاها تدعو زوجها فلا يجاب دعاؤها، ومع ذلك لا تكفان عن المنادة والدعاء وكأنهما تجريان وراء سراب خادع فى إشارة دالة على الرؤية المفجعة أو المساوية للموت وعجز الإنسان عن مقاومته أو اختراقه.

وتتحرك أبنية القصيدة فى اتجاه تأكيد حقيقة حتمية الموت، فإذا نظرنا إلى توزيع صيغ الأفعال يتبين من الإحصاء أنها تبلغ (ثلاثة وعشرين فعلاً) هي: أنصبتى - تلومنى - تقول - استبق - لا تكن - تساق - أراك - ترمى - تغتال - يزل - يرجى - يجوب - يغشى - يوشك - تصيبه - تعلمى - يراخى - يدنى - يصينى - ترهيبه - لا يجاب - دعا - يسلو).

وباستقراء هذه الأفعال باعتبارها -أساساً- حركة فى الزمن نلاحظ أن الغلبة للحظة الحاضرة (تسعة عشر فعلاً) وأن الماضى لم يحضر إلا فى فعلين (أنصبتى - دعا) وأن الأمر يستأثر بفعلين أحدهما مباشر (استبق) والآخر فى صيغة نهى (لا تكن ...)، بينما يغيب المستقبل غياباً تاماً. ولاشك أن هيمنة الأفعال المضارعة المعادلة لزمن الحاضر تؤكد خضوع الحدث والرؤية لسياقه.

وتتجه أغلب الأفعال باتجاه حركة الموت وتدور فى دائرته مثل : (تساق - ترمى - تغتال - يغشى - يصيبه - يصينى - يراخى - ترهيبه - لا يجاب).

وتدور المصادر والمشتقات فى الدائرة نفسها، فثمة أحد عشر مصدراً يتحرك معظمها فى سياق الموت (ملقى - مهلك - مرامى - المقام - موضع - رحيلى - مقيل - قعودى - لا يرجى (إيابه)، هول) وكذلك الحال بالقياس إلى المشتقات كاسمى الفاعل (هالك - عامداً) واسم المفعول (الموقوف) وصيغ المبالغة (دحول - غفول - عجول) وصيغة (غبراء).

أما الأسماء فتتوزع على مجموعتين إحداها أسماء الأعلام، والأخرى الأسماء المجردة، وثمة أربعة أسماء تنتمى إلى المجموعة الأولى هي (أم قيس - سالم - عظام - هديل) ونلاحظ أن الأسماء الثلاثة الأخيرة تخضع لفعل الموت :

ملقى عظام.

مهلك سالم.

مصرع الهديل.

أما الأسماء الأخرى فتدور في الدائرة ذاتها حيث يقع الجمع (الرجال) تحت تأثير الموت والاعتقال (تغتال الرجال بغول ...) ويتكرر الموت في ست صور أو أسماء (الوفاة - القدر - حمام - الموت - ميت - منيتي).

وتتوزع الضمائر كذلك إلى مجموعات تنصدرها ضمائر الغياب خاصة ما يقع منها موقع الفاعل سواء الخاضعة للبناء للمعلوم (تقول - تغتال - يجوب - يغشى - يسلو) أو في صيغة المبني للمجهول (يرجى - يجاب ...) ويدور معظمها في الزمر الحاضر عدا فعلاً واحداً (دعا) ومنها ما يقع موقع المفعولية مثل (يصيبه - ترهيبه).

ونلاحظ أن أغلب هذه الضمائر يتجه إلى دائرة الغياب أو الموت. وثمة مجموعة ثانية تعكس حضور الذات بقوة سواء في ضمائر المخاطب (استبق - تساق - ترمى - أراك - لا تكن - لست - بنفسك) أو في ضمائر المفعولية (أنصبتني - تلومني - يصيبني) أو تحت تأثير الإضافة (على - مثلى - قعودي - منيتي - رحيلي - حمامي).

ومثل هذا الحضور الكثيف يؤكد أن الذات تحتل بؤرة الاحداث كما تؤكد في الوقت ذاته أنه لا مفر من وقوعها في شرك الموت خاصة فيما تؤديه مركبات الإضافة مثل (حمامي - منيتي - رحيلي) وتتضافر أساليب النفي في تأكيد الإدراك العميق لخطمية الموت : (وما لوم مثلي باطلاً بجميل - ألم تعلمي - لا يراخي منيتي قعودي - لا يجاب إذا دعا - ولا هو يسلو - وما عذالة بغول ...).

وعلى هذا النحو تتآزر الأبنية والتركيب بمستوياتها المختلفة في تحديد وكشف وتعميق موقف الشاعر من الموت وإيمانه بحتميته.

لامية السموأل

قال السموأل بن عاديال الغساني اليهودي (المتع في صنعة الشعر ٢٨٣ - ٢٨٤):

- ١- تُعِيرُنَا أَنَا قَلِيلٌ عَدِيدُنَا
 - ٢- وَمَا ضَرُّ مَنْ كَانَتْ بَقَايَاهُ مِثْلُنَا
 - ٣- وَمَا ضَرُّنَا أَنَا قَلِيلٌ وَجَارُنَا
 - ٤- لَنَا جَبَلٌ يَحْتَلِّهُ مَنْ نُعْجِرُهُ
 - ٥- رَمَا أَصْلُهُ تَحْتَ الثَّرَى وَسَمَا بِهِ
 - ٦- وَنَحْنُ أَنَاسٌ لَا نَرَى الْقَتْلَ سُبَّةً
 - ٧- يَقْصِرُ مِنْ أَعْمَارِنَا حُبْنَا لَهُ
 - ٨- وَمَا مَاتَ مِنَّا سَيِّدٌ فِي فِرَاشِهِ
 - ٩- تَسِيلُ عَلَى حَدِّ السِّیُوفِ نَفُوسُنَا
 - ١٠- صَفَوْنَا فَلَمْ نَكْدُرْ وَأَخْلَصَ سِرُّنَا
 - ١١- عَلَوْنَا إِلَى خَيْرِ الظُّهُورِ وَحَطْنَا
 - ١٢- وَنَحْنُ كَمَاءِ الْمَزْنِ مَا فِي نَصَالِنَا
 - ١٣- وَنُنْكِرُ إِنْ شَتَّنَا عَلَى النَّاسِ قَوْلَهُمْ
 - ١٤- وَأَيَّامُنَا مَعْلُومَةٌ فِي عَدُونَا
 - ١٥- وَأَسْيَافُنَا فِي كُلِّ شَرْقٍ وَمَغْرَبٍ
 - ١٦- مَعْسُودَةٌ أَلَا تُسَلِّ نَصَالُهَا
 - ١٧- سَلَى إِنْ جَهِلَتْ النَّاسَ عَنَّا وَعَنْهُمْ
 - ١٨- إِذَا مَاتَ مِنَّا سَيِّدٌ قَامَ سَيِّدٌ
 - ١٩- وَمَا أُخْمِدَتْ نَارُ لَنَا دُونَ طَارِقٍ
- فَقُلْتُ لَهَا إِنْ الْكَرَامَ قَلِيلُ
مَشَابِهُ تَسَامَى لِلْعُلَا وَكَهُولُ
عَزِيزٌ، وَجَارُ الْأَكْثَرِينَ ذَلِيلُ
مَنْعِيحَ يَرُدُّ الطَّرْفَ وَهُوَ كَلِيلُ
إِلَى السَّجْمِ فَرَعٌ لَا يُنَالُ طَوِيلُ
إِذَا مَا رَأَتْهُ عَامِرٌ وَسُلُولُ
وَتَكَرَّهَهُ أَجَالُهُمْ فَتَطْوِيلُ
وَلَا طُلَّ مِنَّا حَيْثُ كَانَ قَتِيلُ
وَلَيْسَتْ عَلَى غَيْرِ السِّیُوفِ تَسِيلُ
إِنَاثُ أَطَابَتْ حَمَلُنَا وَفَحُولُ
لَوْ قَتِلَ إِلَى خَيْرِ الْبَطُونِ نُزُولُ
كَهَامٌ، وَلَا فِينَا يُعَدُّ بِخِيلُ
وَلَا يَنْكُرُونَ الْقَوْلَ حِينَ نَقُولُ
لَهَا غُرَّرُ مَعْلُومَةٌ وَحَجُولُ
بِهَا مِنْ قِرَاعِ الدَّارَعِينَ فَلُولُ
فَتَغْمَدُ حَتَّى يُسْتَبَاحَ قَبِيلُ
فَلَنَيْسَ سَوَاءَ عَالَمٌ وَجَهُولُ
قَوْلُ لَهَا قَالَ الرِّجَالُ فَعُولُ
وَلَا ذَمَّنَا فِي النَّازِلِينَ نَزِيلُ

تبدأ قصيدة السموأل بجملة فعلية ذات دلالات متعددة؛ فهي من حيث الزمن تستحضر اللحظة الراهنة، ومن حيث الضمائر تتوزع إلى ثنائيتين : الأولى يعبر عنها الضمير الغائب الفاعل (هى)، والثانية يمثلها ضمير الفاعلين (نا). أما الفعل نفسه فيكشف عن أزمة فى العلاقة بين الطرفين : بين (هى) و(نا)، ويقدم نموذجاً للعلاقة فى شكلها السلبى بداية من موقف الطرف الأول الذى يقوم على الاستهزاء و(المعايرة).

وتستوقفنا دلالة الضمير الغائب الذى يرمز إلى الطرف الأول؛ فغيابه يخلق فضاءات عدة، ويسمح باحتمالات شتى؛ فهو يمثل صوتاً خارجياً لمجهول، وإن كان ~~تحمله فى صورة مؤنث~~ يحصر الدلالة نسبياً بين حزمة من الدوال؛ فهو قد يشير إلى أنثى أو امرأة بعينها، وقد يرمز إلى ~~أنثى مطلقة غير محددة~~ أو يمثل صوتاً اختزنته ذاكرة الشاعر من كثرة ترده أو يمثل صوت قبيلة مبررة لقبيلة الشاعر أو صوت القبيلة العربية عامة إذا وضعنا فى اعتبارنا أن النص لشاعر يهودى ينتمى إلى ~~العرب~~. واعتماداً على هذا الافتراض الأخير فإن النص ينكشف منذ بدايته عن ثنائية ضدية، ويتمحور حول فكرة الصراع بين طرفين أو طائفتين يحاول كلاهما أن يثبت تفوقه على نظيره، وبمعنى آخر فإن النص يضعنا بشكل أو بآخر أمام ضرب من ضروب (المناظرة) أو (المفاخرة) الشعرية. ومع ذلك فهى ليست مناظرة متكافئة لأن الطرف الأول لا يحضر باعتباره مناظراً إلا فى البداية من خلال هذا الصوت الخارجى الغائب الذى يعيب على الطرف الثانى (قلة العدد) وهو ما يرادف مصطلح "الأقلية" فى عهدنا الحاضر، وهو ما ينطبق بشكل واضح على طائفة اليهود آنذاك الذين كانوا يمثلون أقلية وسط الطوفان البشرى للقبائل العربية التى طالما فاخرت بكثرتها.

ويتعمد الشاعر تغييب الطرف الأول وطمس أطروحاته أو حججه الأخرى مكتفياً بهذه التهمة التى تقترن بوجوده فى كل زمان ومكان وتمثل له حساسية خاصة فيستأثر وحده بالخطاب والمناظرة والمفاخرة، ويأتى خطابه أو ردّه فى الشطر الثانى من البيت الأول ليعكس ذكاءً حاداً؛ حيث ينسب الكرم إلى (الأقلية) وينفيها بشكل مباشر عن (الأكثرية) وبذلك يُكرّس خطابه منذ البداية فكرة التضاد أو الصراع بين (الأقلية)

و(الأكثرية) ويأتى جامعاً بين النقيضين : الفخر والذم أو المدح والهجاء ، ويستند خطاب (الأقلية) على مبدأ التمييز والتسامى والنقاء الجنس انطلاقاً من اعتقادهم بفكرة (الأممية) أو أفضليتهم على الأمم الأخرى، وتلعب التراكيب والصيغ اللغوية دوراً واضحاً فى تكريس هذا المفهوم كقوله : "وما ضر من كانت بقاياها مثلنا..." ؛ ففى دالة (بقاياها) إشارة إلى العنصر أو الجنس اليهودى، وفى دالة (مثلنا) إشارة واضحة إلى الإحساس بالتمييز والعلو والتسامى. ويُلقِ الشاعر كثيراً على فكرة (النقاء العنصرى) التى يؤمن بها مما نتمثله فى قوله :

١- علونا إلى خير الظهور.

٢- حطنا إلى خير البطون نزول.

٣- ونحن كماء المزن.

٤- صفونا فلم نكدر.

كما يُلجُّ خطابه الشعري كذلك على فكرة استئثارهم بـ (العلم) وتجهيل (الآخرين) معتمداً على عنصر التضاد السائد :

سلى إن جهلتِ الناس عنا وعنهم فليس سواء عالمٌ وجهولٌ

إن خطاب السموال -كما يكشف عنه التحليل- خطاب عنصري يُكرسُ فكرة (التمييز) والادعاء بأن قومه هم الأعلون؛ ويعتمد هذا الخطاب بشكل مكثف على ثنائية (التضاد)، فهو ينسب لقومه كل فضل أو مزية وينفيها عن غيرهم، وتنشطر أبنية النص جميعها إلى ثنائيات تتوازى وثنائية الصراع التى لاحظناها؛ ويستغرق التضاد أبنية النص استغراقاً كاملاً؛ فعلى مستوى الألفاظ نجد مثل هذه المتضادات : (الكرم - البخل) - (الشجاعة - الجبن) - (العزة - الذلة) - (الصفاء - الكدر) - (التسامى - الضعة) - (الكثرة - القلة)، وتؤدي المقابلة مع التضاد اللفظى دوراً واضحاً فى تعميق ثنائية الصراع حيث يحاول أحد الطرفين -وهو الصوت المتكلم- الاستئثار بكل الفضائل ونفيها عن الطرف الآخر بحيث تبدو التقابلات على هذا النحو :

- نحن هم

- كرام بخلاء

- أعزة أذلة

- جـارنـا عـزـيز جـار الأـكثـرين ذـليل

- لا نرى القتل سُبَّة هكذا تراه عامر وسلول

- حبنا للموت يقصر آجالنا تكرههم آجالهم فتطول

وتتعدد صور (المطابقة) و(المقابلة) وتتجاوز (الإيجاب) إلى (السلب) في خطاب

هجائي يحفل بالغمز واللمز والتعريض والسخرية، ومن أنماط (التضاد السلبى) :

- ونحن أناسُ لا نرى القتل سُبَّة إذا ما رأته عامرُ وسلولُ

- وما مات منا سيد فى فراشه ولا طُلّ منا حيث كان قتيلاً

- تسيل على حد السيوف نفوسنا وليست على غير السيوف تسيلُ

- صَفَوْنَا فلم نكدُرْ وأخلص سرّنا إناث أطابت حملنا وفحولُ

- ونحن كماءِ المزن ما فى نصالنا كَهَامٌ، ولا فينا يَعْدُ بخيلُ

- وأيامنا معلومة فى عدونا لها غِرَّةٌ حنوءةٌ وحجولُ

- وما أخدمت نار لنا دون نارٍ ولا ذمنا فى النازلين نزيلُ

إن تلك الأمثلة وإن كانت فى ظاهرها افتخاراً بمناقب قوم الشاعر فهى فى باطنها

تعريض بنظرائهم فيما يمثل صورة أخرى من صور التقابل و(التضاد) فيما يعرف

به (طباق السلب)، فإذا كان قوم الشاعر لا يرون القتل سبة فإن عامراً وسلولاً (وهما رمزان

للقبائل العربية) تريانه كذلك. وإذا كان سادتهم لا يموتون حتف أنوفهم ولا يضيع لهم

ثأر أو دماء فإن الآخرين يقصرون عن ذلك، وإذا كانت نفوسهم تُبذل على حد السيوف

فإن نظراءهم يبيعون نفوسهم بثمن بخس، وإذا كانوا يلهجون بنقاء عنصرهم وسلامة

أرومتهم فإن خصومهم لا يملكون إلى ذلك سبيلاً، وتختتم تلك التقابلات بأسلوب النفسى

(ولا ذمنا في النازلين نزيل) كختام لتلك السلسلة المتوالية من التعريض والغمز ونفى كل فضيلة أو مزية عن الآخرين.

وتؤدي الضمائر من ناحية أخرى دوراً كبيراً في تعميق تلك الثنائية، وهي تتوزع إلى مجموعتين متباينتين، الأولى تمثل الصوت العربي وتأتي دائماً في صورة الغائب إفراداً وجمعاً أو تأنيثاً وتذكيراً، ويتجلى ذلك منذ بداية القصيدة حيث يرمز ضمير الغائب الأنتوى في الجملة الفعلية (تُعِيرُنَا) إلى القبيلة العربية، ويتردد الضمير ذاته في البيت نفسه واقعاً تحت تأثير الجر متعلقاً بفعل القول : (فقلتُ لها ...). وتؤكد هذه الثنائية أو التضاد من خلال المطابقة المطردة بين ضميري الجمع في حالتى الحضور والغياب أو ما بين (نحن) و(نا) من ناحية، و(هم) من ناحية أخرى مثلما يتضح في الأمثلة الآتية :

- يَقْصِرُ مِنْ أَعْمَارِنَا حُبُّنَا لَهُ وَتَكْرَهُهُ أَجَالُهُمْ فَتَطْوُلُ

- وَنُنْكِرُ إِنْ شُنْنَا عَلَى النَّاسِ قَوْلَهُمْ وَلَا يُنْكِرُونَ الْقَوْلَ حِينَ نَقُولُ

- سَلَى إِنْ جَهِلَتِ النَّاسَ عَنَّا وَعَنْهُمْ فَلَيْسَ سِوَاءَ عَالَمٍ وَجْهَوُلُ

ونلاحظ أن ضمائر الجمع أو الفاعلين تشهد حضوراً كثيفاً كدوال لإعلاء الشأن وإثبات التفوق وتأكيد فكرة (التميُّز) وتتوزع هي الأخرى ما بين الضمائر المنفصلة (نحن) والضمائر المتصلة -وهي الأكثرية- ومن أمثلتها : (تُعِيرُنَا - أُنَا - مَا ضَرَرْنَا - لَنَا - حُبُّنَا - مَنَّا - نفوسنا - نصالنا - أيامنا - عدونا - أسيافتنا - ذمنا - فينا - علونا - صفونا - حملنا ...).

وأكثر هذه الضمائر يقع تحت تأثير الإضافة بالقياس إلى ما يقع منها موقع المفعولية وفي ذلك دليل آخر على تأكيد فكرة (التميُّز) واستئثار الجماعة أو قوم الشاعر بكل المكارم والفضائل مثلما يتوهم أو يزعم !

لامينة الشنفرى

قال الشنفرى الأزدي : (مختارات ابن السجري، ١٨ - ٢٥) :

- ١- أقيموا بنى أُمى صُدورَ مَطِيكم
- ٢- فَقَدْ حُمّتِ الحاجاتُ والليلُ مُقَمِر
- ٣- وفى الأرضِ منأى للكريمِ عن الأزدي
- ٤- لعمركَ ما بالأرضِ ضيقٌ على امرئٍ
- ٥- ولى دونكمَ أهلونَ سيدِ عملس
- ٦- همُ الرهطُ لا مُستودعُ السرِّ شائع
- ٧- وكُلُّ أبى باسِلٌ غيرَ أتنى
- ٨- وإنْ مَدَّتْ الأيدى على الزادِ لم أكنْ
- ٩- وما ذاكِ إلا بَسْطَةٌ عن تفضل
- ١٠- وإنى كَفانى فَقَدْ من ليس جازياً
- ١١- ثلاثةُ أصحاب: فؤادُ مُشيع
- ١٢- هَتوفُ من المَلْسِ المتانِ يَزِينُها
- ١٣- إذا زَلَّ عنها السَّهْمُ حَنَّتْ كأنها
- ١٤- ولستُ بمهَيِّفٍ يُعَشِّى سَوامه
- ١٥- ولا جَبَّأُ أَكهى مُرَبِّ بعرسِه
- فإنى إلى أهلِ سِواكم لَأَمِيلُ
- وَشُدَّتْ لَطَيَّاتِ مطايا وأرْحُلُ
- وفيهَا لِمَنْ خافَ القلى مُتَحَوِّلُ
- سرى راغباً أو راهباً وهو يعْقِلُ
- وأرْقَطُ زُهلولٍ وعرفاءُ جِيالٌ^(١)
- لديهم ولا الجانى بما جَرَّ يُخْذَلُ
- إذا عرضتِ إحدَى الطرائدِ أَسَلُ
- بأعْجَلِهم إذْ أجشعُ القومِ أعْجَلُ
- عليهم وكانَ الأفضَلُ المتفضلُ
- بِحُسْنى ولا فى قُرْبهِ متَعَلِّلُ
- وَأَبْيَضُ إصْلِيَتِ وصفراءُ عَيْطَلُ^(٢)
- رِصَائِعُ قد نِيَطَتْ إليها ومِخْمَلُ^(٣)
- مُسرَّاةٌ تُكَلِّى تُرِينُ وتُغْوِلُ
- مجدَّعةٌ مُقْبائُها وهى بُهْلُ^(٤)
- يُطالِعُها فى شأنه كيف يَفْعَلُ^(٥)

(١) السيد : الذئب، العملس : الخفيف فى جريه، الأرقط : النمر، الزهلول : الأملس، العرفاء : الضبع، وجيال : من أسمائها.

(٢) الإصليت : المجرد من غمده - الصفراء : القوس من شجر النبع، العيطل : القوية.

(٣) هتوف : ذات صوت رنان وهى صفة للقوس.

(٤) المهياف : الذى يبعد بابله فى طلب المرعى على غير علم فيعطشها.

(٥) الجبأ : الجبان، والأكهى : الأكلف الوجه، الأبحر : مرب بعرسه : مقيم عليها لا يفارقها.

- ١٦- ولا خَرِقَ هَيْسِقَ كَانَ فَوَادَهُ
 ١٧- ولا خَالَفَ دَارِيَّةً مَتَفَزَّلَ
 ١٨- ولستُ بِعَلٍّ شَرُّهُ دُونَ خَيْرِهِ
 ١٩- ولستُ بِمَحْيَارِ الظَّلَامِ إِذَا نَحْتُ
 ٢٠- إِذَا الْأَمْعَزُ الصَّوَانُ لَاقَى مَنَاسِمِي
 ٢١- أَدِيمُ مِطَالِ الْجُوعِ حَتَّى أَمِيَّتَهُ
 ٢٢- وَأَسْتَفُ تُرْبَ الْأَرْضِ كَيْ لَا يَرَى لَهُ
 ٢٣- وَلَوْلَا اجْتِنَابُ الذَّامِ لَمْ يَبْقَ مَشْرَبُ
 ٢٤- وَلَكِنْ نَفْسًا حُرَّةً لَا تُقِيمُ بِي
 ٢٥- وَأَطْوَى عَلَى الْخُمْصِ الْحَوَايَا كَمَا انْطَوَتْ
 يَظَلُّ بِهِ الْمَكَاءُ يُعْلَوُ وَيَسْفُلُ^(١)
 يَرُوحُ وَيَفْدُو دَاهِنًا يَتَكَحَّلُ^(٢)
 أَلْفَ إِذَا مَا رَعْتَهُ اهْتِاجَ أَغْزَلُ^(٣)
 هُدَى الْهُوَجَلِ الْعَسِيفِ يَهْمَاءُ هَوَجَلُ^(٤)
 طَائِرَ مِنْهُ قَادِحٌ وَمُفْلَلُ^(٥)
 وَأَصْرَفُ عَنْهُ الذُّكْرُ صَفْحًا فَأَذْهَلُ^(٦)
 عَلَى مِنَ الطَّوْلِ امْرُؤٌ مُتَطَوِّلُ^(٧)
 يُعَاشُ بِهِ إِلَّا لَدَى وَمَأْكَلُ^(٨)
 عَلَى الضَّيْمِ إِلَّا رَيْثَ مَا أَتَحَوَّلُ
 خِيُوطَةُ مَارَى تُغَارُ وَتُقْتَلُ^(٩)

(١) الخرق : الدهش من الخوف، والهييق : الظلم، شبهه به لأنه ينفر عند حدوث مروع.

(٢) الخالف الذى لا خير فيه والدارية الذى لا يفارق داره ومتغزل يغازل النساء.

(٣) العل : القراد والعل من الرجال المسن الصغير الجسم شبه بالقراد لصغره والألف الذى لا غناء عنده فى حرب ولا ضيف.

(٤) المعيار المتحير ونحت قصدت والهوجل الرجل الطويل الذى فيه تسرع وحمق والعسيف الأخذ على غير الطريق واليهماء الفلاة التى لا يهتدى فيها للطريق والهوجل الأخرى آخر الفلاة التى لا أعلام بها.

(٥) الأمعز المكان الصلب كثير الحصى والصوان الحجارة الملس والمناسم جمع منسم وهى أخفاف الإبل واستعارها لنفسه والقادح الذى تخرج منه النار والمفلل المكسر.

(٦) المطال الماطلة.

(٧) الطول المن والمتطول الممتن.

(٨) الذام العيب.

(٩) الخمص بضم الخاء ضмор البطن وبالفتح الجوع والحوايا جمع حوية وهى الأمعاء والخيوطة الخيوط والمارى القاتل وتغار يحكم قتلها.

- ٢٦- وَأَعْدُو عَلَى الْقُوتِ الزَّهِيدِ كَمَا غَدَا
 ٢٧- غَدَا طَاوِيَا يَغْتَنُّ لِلرَّيْحِ هَافِيَا
 ٢٨- فَلَمَّا لَوَاهُ الْقُوتُ مِنْ حَيْثُ أُمُّهُ
 ٢٩- مُهَلَّلَةً شَيْبُ الْوُجُوهِ كَانَتْهَا
 ٣٠- أَوِ الْخَشْرَمُ الْمَبْعُوثُ حَثَّحَتْ دَبْرَهُ
 ٣١- مَهْرَتَةً فُؤُوهُ كَانَ شُدُوقَهَا
 ٣٢- فَضِجَ وَضَجَّتْ بِالْبَرَاكِ كَانَتْهَا
 ٣٣- فَأَغْضَى وَأَغْضَتْ وَائْتَسَى وَائْتَسَتْ بِهِ
- أَزَلُّ تَهَادَاهُ التَّائِفُ أَطْحَلُ^(١)
 يَخُوتُ بِأَذْنَابِ الشَّعَابِ وَيَغْسُلُ^(٢)
 دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحْلُ^(٣)
 قِدَاحُ بِكَفْسِي يَاسِرٍ تَقْلَقُلُ^(٤)
 مُحَابِيضُ أَرْدَاهُنَّ سَامَ مَعْيِلُ^(٥)
 شُقُوقُ الْعِصَى كَالْحَاتِ وَبُسْلُ^(٦)
 وَلِيَاهُ نُوحٍ فَوْقَ عَلِيَاءِ نُكْلُ^(٧)
 مَرَامِيلُ عَزَاهَا وَعَزَّتُهُ مَرْمِلُ^(٨)

(١) الأزل الخفيف الوركين يصف به السمع بكسر السين وهو الذئب يتولد بين الضبع والذئب والتائف جمع تنوفة ونهى المفازة وتهاداه بحذف إحدى التاءين تخفيفاً يريد أنه كلما خرج من مفازة دخل أخرى.

(٢) الطاوى الجائع ويعتن يعارض والمهافى المسرع ويخوت ينقض والشعاب جمع شعب بكسر الشين الطريق في الجبل ويعسل يسرع.

(٣) الى المظل والدفع وأمه قصده والنظائر الأشباه والأمثال والنحل المهازيل.

(٤) المهلة كالمهلهلة الرقيقة اللحم والقوسة والقдах جمع قدح وهو السهم قبل أن يراش ويركب عليه نصله والياسر المقامر وتقلقل تتحرك وتضطرب.

(٥) الخشرم رئيس النحل والمبعوث المنبعث في السير وحثحث حض وطلب الإسراع والدبر جماعة النحل والمحابيض جمع محبض وهى عيذان مشتار العسل وأراداهن أنزلهن وسام مرتقع عال والمعسل طالب العسل.

(٦) المهرة واسعة الأشدق والفوه مفتوحات الأفواه وإحدها أفوه والشدوق جنوب الفم والكالحات العيس الوجوه والبسل كريات الوجوه.

(٧) البراح الأرض الواسعة والنوح جمع نائحة والعلباء المكان المرتفع والتكل جمع تكلى وهى التى فقدت أولادها.

(٨) الاغضاء أدناء الجفون بعضها من بعض وائتسى تعرى وائتست به جعلته أسوة لها والمراميل جمع مرميل وهو الذى نفذ زاده.

والصَّبرُ إن لم ينفعِ الشَّكْوُ أَجْمَلُ^(١)
 على نَكْظٍ مما يَكْتُمُ مُجْمِلُ^(٢)
 سَرَتْ قَرِيْبًا أَحْنَأُهَا تَتَصَلَّصُ^(٣)
 وَشُمْرَ مَنْى فَارِطٌ مَتْمَهْلُ^(٤)
 تَبَاشِرُهُ مِنْهَا ذُقُونُ وَحَوْصَلُ^(٥)
 أَضَامِيمُ مِنْ مَفْرِ الْقَبَائِلِ نُزْلُ^(٦)
 كَمَا ضَمَّ أَذْوَادَ الْأَصَارِيمِ مَنَهْلُ^(٧)
 مَعَ الْفَجْرِ رَكْبٌ مِنْ أَحَاطَةِ مُجْفَلُ^(٨)
 بِأَهْدَأُ تُنْبِيْهِ سَنَاسِنُ قَحْلُ^(٩)

٣٤- شكا وشكت ثم ارعوى بعد ارعوت
 ٣٥- وفاء وفاءت بادرات وكلها
 ٣٦- وتشرب أسارى القطا الكدر بعدما
 ٣٧- هممت وهمت وابتدرنا فأسادت
 ٣٨- فوليت عنها وهى تكبو بعقره
 ٣٩- كأن وغاها حجرتيه وحوله
 ٤٠- توافين من شتى إليه فضمها
 ٤١- فعبت غشاشاً ثم مرت كأنها
 ٤٢- وألف وجه الأرض عند افتراشها

(١) الارعواء النزوع عن الجهل يقول شكا الذئب على الذئاب ثم ارعوى بعد الشكوى فكف ويصر.

(٢) فاء رجع. والبادرات السرعات والنكظ الشدة من الجوع ويكتام يكتم ما عنده والمجمل الذى يعمل صاحبه بالجميل.

(٣) الأسار جمع سور وهو البقية من الشراب فى قعر الإناء وتتصلصل تصوت لبيسها يريد أنه يسبق القطا إلى الماء.

(٤) الاساد الإسراع فى السير وشمر مر جاداً والفارط الذى يتقدم القوم فى السفر والمتمهل من يأتى الأمر على تؤدة.

(٥) تكبو تسقط والعقر مقام الشارب من الحوض والحوصل جمع حوصلة وهى للظير كالمعدة للإنسان.

(٦) وغاها أصواتها وحجرتيه منى حجرة وهى الناحية والأضاميم جمع اضمامة وهم القوم ينضم بعضهم إلى بعض فى السفر.

(٧) شتى أى مواضع شتى والذود وجمعه أذواد الإبل ما بين الثلاثة إلى العشرة والأصاريم جمع صرمة وهى القطعة من الإبل نحو الثلاثين والمنهل المورد.

(٨) العب شرب الماء من غير مص وغشاشاً قليلاً لأنها عجلة وأحاطة باليمن وسميت القبيلة به والمجفل المسرع.

(٩) الإهداء الشديد الثبات يصف منكبه وتنبيه تبعده والسناسن حروف فقار الظهر والقحل جمع قاحل وهو اليابس.

- ٤٣- وأَعْدِلْ مَنْحَوْضًا كَأَنَّ فُصُوصَهُ
 ٤٤- فَإِنْ تَبَتَّسَ بِالشَّنْفَرَى أَمْ قَسَطَلِ
 ٤٥- طَرِيدُ جَنَائِيَاتٍ تَيَاسَرْنَ لَحْمَهُ
 ٤٦- تَنَامُ إِذَا مَا نَامَ يَقْظَى عُيُونُهَا
 ٤٧- وَالْفُ هُمُومٍ مَا تَزَالُ تَعُودُهُ
 ٤٨- إِذَا وَرَدَتْ أَصْدَرْتُهَا لُثْمٌ إِنَّهَا
 ٤٩- فِيمَا تَرِنُنِي كَابِنَةِ الرَّمْلِ ضَاحِيًا
 ٥٠- فَإِنِّي لَمَوْلَى الصَّبْرِ أَجْتَابُ بَزَّةً
- كِعَابُ دَحَاهَا لَاعِبٌ فَهِيَ مَثَلٌ^(١)
 فَمَا اغْتَبَطْتُ بِالشَّنْفَرَى قَبْلُ أَطْوَلُ^(٢)
 عَقِيرَتُهُ لِأَيِّهَا حُمَّ أَوَّلُ^(٣)
 حِثَّائِي إِلَى مَكْرُوهِهَا تَتَغَلَّقُ^(٤)
 عِيَادًا كَحُمَى الرَّيْعِ أَوْ هِيَ أَثْقَلُ^(٥)
 تَثُوبٌ وَتَأْتِي مِنْ تُحَيْتٍ وَمِنْ عِلٍ^(٦)
 عَلَى رِقْبَةٍ أَحْفَى وَلَا أَتَنَقَّلُ^(٧)
 عَلَى مَثَلِ قَلْبِ السَّمْعِ وَالْحَزَمِ أَفْعَلُ^(٨)

(١) أعدل أقيم والمنحوض الذى ذهب لحمه يصف ذراعه التى يعدها للتوسد . وفصوصه منتهى العظم عند المفصل من كل جانب ودحاهها بسطها، ومثل : منتصبه.

(٢) تبتس تحزن وأم قسطل الحرب والقسطل الغبار سميت بذلك لأنها تنيره.

(٣) الطريد المبعد تياسرن لحمه اقتسمته كأنهن ضرين عليه بالميسر وهى القداح والعقيرة الرجل لحمه أو نفسه، وحم: قدر.

(٤) يقول إن الجنائيات وهو يريد أصحابها لا تنام عنه إذا نام فهي تسرع إلى طلب الوتر.

(٥) الإلف الأليف وهو معطوف على طريد جنائيات والعياد كالعود الرجوع والريع فى الحمى أن تأخذ يوماً وتدع يومين ثم تجيء فى اليوم الرابع أو فى قوله أو هى أثقل بمعنى بل.

(٦) وردت حضرت وأصدرتها صرفتها وتثوب ترجع وتحيت تصغير تحت وعلى أعلى يريد إذا عاودتنى الهموم رددتها ثم تأتى من كل جهة فلا أستطيع ردها.

(٧) ابنة الرمل البقرة الوحشية والضاحى البارز للقر والحر والرقعة ضيق العيش والحفا المشى بغير خوف أو نعل ولا أتعل توكيد لاحفى ويروى أتربل.

(٨) مولى الصبر وليه القائم به والصبر عدم الجزع وأجتاب البس والبز الثياب والسمع ولد الذئب من الضبع.

- ٥١- وأَعْدِمُ أَحْيَانًا وَأَغْنِي وَإِنَّمَا
 ٥٢- فَلَا جَزَعُ مِنْ خَلَّةٍ مُتَكَشَفٍ
 ٥٣- وَلَا تَزْدَهِي الْأَجْهَالُ حِلْمِي وَلَا أُرَى
 ٥٤- وَلَيْلَةٍ صَبْرٍ يَصْطَلِي الْقَوْسَ رَبُّهَا
 ٥٥- دَعَسْتُ عَلَى غَطْشٍ وَيَغْشٍ وَصُحْبَتِي
 ٥٦- فَأَيَّمْتُ نَسْوَانًا وَأَيَّمْتُ وَلَدَةً
 ٥٧- وَأَصْبَحَ عَنَى بِالْغَمِيصَاءِ جَالِسًا
 ٥٨- فَقَالُوا لَقَدْ هَرَّتْ بَلِيلُ كَلَابُنَا
 ٥٩- فَلَمْ يَكْ إِلَّا نَبَأَةٌ ثُمَّ هُوُمْتُ
- يَسَالُ الْغِنَى ذُو الْبُعْدَةِ الْمُبَذَّلُ^(١)
 وَلَا مَرِحَ تَحْتَ الْغِنَى أَتَخَيَّلُ^(٢)
 سَوُولًا بِأَعْقَابِ الْأَقَاوِيلِ أُنْمَلُ^(٣)
 وَأَقْطَعُهُ اللَّاتِي بِهَا يَتَبَلُّ^(٤)
 مُعَارُ وَإِرْزِيرَ وَوَجْرُ وَأَفْكَلُ^(٥)
 وَعُدْتُ كَمَا أَبْدَأْتُ وَاللَّيْلُ أَلِيلُ^(٦)
 فَرِيقَانِ مَسْؤُولُ وَآخِرُ يَسْأَلُ^(٧)
 فَقَلْنَا أَذْئَبَ عَسَ أُمَ عَسَ فَرْعُلُ^(٨)
 فَقَلْنَا قَطًّا قَدْ رِيْعَ أُمَ رِيْعَ أَجْدَلُ^(٩)

^(١) أعدم افتقر وأغنى استغنى وذو البعده بضم الباء ذو الرأى والحزم.

^(٢) من الجزع نقيض الصبر والخلّة الفقر والمتكشف الذى يظهر فقره وحاجته للناس.

^(٣) الأجهال واحدها جهل وأنمل من النملة وهى النملة.

^(٤) الصر شدة البرد واصطلى القوس استدفا بها. والأقطع القضب التى تبرى منها السهام، ويتبل يختار لرميه.

^(٥) الدعى الطعن والوطء والغطش الظلمة والبغض المطر الخفيف والسعار حر النار شبه به ما يجده فى جوفه من

شدة الجوع والبرد. والإرزيز البرد والوجر الخوف والأفكل الرعدة.

^(٦) أيمت جعلتهن أيامى بلا أزواج.

^(٧) الغميصاء موضع بنجد.

^(٨) هريز الكلب صوته دون نباحه من قلة صبره على البرد وعسى طاف والفرعل ولد الضبع.

^(٩) النبأ الصوت وهومت نامت يعنى الطلاب وربيع أقزع والأجدل الصقر يريد أن نومه زال كما يزول نوم القطاة والصقر بأدنى حركة.

- ٦٠- فَإِنْ يَكُ مِنْ جِنِّ لَأَبْرَحُ طَارِقًا
٦١- وَيَوْمٍ مِنَ الشَّعْرِ يَذُوبُ لِعَابُهُ
٦٢- نَصَبْتُ لَهُ وَجْهِي وَلَا كُنْ دُونَهُ
٦٣- وَضَافٍ إِذَا هَبَّتْ لَهُ الرِّيحُ طَيَّرَتْ
٦٤- بَعِيدُ بَمَسِ الدُّهْنِ وَالْفَلَى عَهْدُهُ
٦٥- وَخَرَقٍ كَظْهَرِ الثَّرَسِ قَفَرٍ قَطَعْتُهُ
٦٦- فَالْحَقْتُ أَخْرَاهُ بِأَوْلَاهُ مَوْفِيًا
٦٧- تَرُودُ الْأَرَاوِي الصُّحُمُ حَوْلَى كَأَنهَا
٦٨- وَيَرْكُدُنَ بِالْأَصَالِ حَوْلَى كَأَنِّي
- وَأِنْ يَكُ إِنْسًا مَا كَهَا الْإِنْسُ تَفْعَلُ^(١)
أَفَاعِيهِ فِي رَمَضَانِهِ تَتَمَلَّلُ^(٢)
وَلَا سِتْرَ إِلَّا الْأَتْحَمِيُّ الْمُرْعَبَلُ^(٣)
لِبَائِدٍ مِنْ أَعْطَافِهِ مَا تُرْجُلُ^(٤)
بِهِ عَبَسَ عَافٍ مِنَ الْفِئَلِ مُحَوِّلُ^(٥)
بِعَامِلَتَيْنِ ظَهْرُهُ لَيْسَ يُعْمَلُ^(٦)
عَلَى قَنَةٍ أَعْيَا مَرَارًا وَأُمَثِلُ^(٧)
عَذَارَى عَلَيْهِنَ الْمَلَأَ الْمَذِيلُ^(٨)
مِنَ الْعَصَمِ أَدْفَى يَنْتَحِي الْكِيحَ أَعْقَلُ^(٩)

(١) الكاف في قوله كهالكاف التشبيه يريد فعلته التي ذكرها في قوله دعست إلخ.

(٢) الشعري الكوكب الذي يطلع بعد الجوزاء وطلوعه في شدة الحر واللعب ومثله اللواب وهو ما يرى في شدة الحر كالخيوط يعرض في العين والرمضاء الأرض الشديدة الحر والتملل التحرك كتملل المريض تحركه من شدة المرض.

(٣) النصب الإقامة والسكن الستر والأتحى ضرب من البرود والمرعبل المقطع.

(٤) الضافي السابغ واللبادئ جمع لبيدة وهي الشعر المتراكب بين كتفيه والأعطاف جمع عطف وعطفا الرجل جانيباه من الرأس للوركين وترجل تسرح.

(٥) العبس ما يتعلق بأذناب الإبل من أبوالها وأبعارها وعاف كثير صفة لعبس والمحول الذي أتى عليه حول.

(٦) الخرق الأرض الواسعة كظهر الترس يعني مستوية والفقر التي ليس بها أحد والعاملتان رجلاه وظهره. أي الخرق ليس يعمل أي غير مسلوک.

(٧) فالحقت أولاه بأخراه يريد قطعته عدواً والموفى المشرف على قنة وهي أعلى الجبل وأعيا مراراً كل عن السير وأمثل أقوم منتصباً.

(٨) ترود تذهب وتجيء والأراوى جمع أروية وهي أنثى الوعل والصحم جمع أصحم وصحماء وهي من الوعول ما خالط سوادها صفرة.

(٩) يركدن يشبن والعصم جمع أعصم وهو من الوعول ما في ذراعيه بياض والأدفي منها طويل القرن جداً وينتحي الكيح يقصد عرض الجبل والأعقل الممتنع في الجبل العالي.

يوجه الشنفرى خطابه الشعرى فى بداية قصيدته إلى قومه، وهو - كما يتجلى من الصيغ اللغوية - خطاب حاد - يحمل إعلاماً صريحاً بمقاطعتهم والانتماء إلى قوم سواهم.

ويكشف فعل الأمر المتصدر عن تصميم الشاعر على المقاطعة حيث يأمرهم فى لهجة حاسمة أن يصرفوا عنه مطيهم؛ فدلالة الفعل توحى بالحسم والإصرار والصرامة والتأكيد بأن المقاطعة نهائية لا رجعة فيها. كما أن فى دعوة الشاعر قومه إلى صرف مطيهم إشارة واضحة إلى انفصام عرى علاقته بهم، فبانصراف المطى - التى هى دالة من دوال تلك العلاقة باعتبارها وسيلة الاتصال والتواصل - تنقطع كل الوشائج والروابط، وتتلاشى كل جسور اللقاء والارتباط. وتحدد صيغة أفعل التفضيل فى ختام البيت الأول ميل الشاعر إلى قومه الجدد الذين آثرهم على قومه الأصليين. كما أن دلالة النداء فى اختيار صيغة (بنى أُمى) تؤكد إحساس الشاعر بعدم الولاء والانتماء للقبيلة أو شعوره بالانفصال عنها.

ويعمد الشاعر فى البيت الثانى إلى اصطناع (الكناية) لتحقيق الإيماء والتلميح فى تبرير قراره بمقاطعة قومه حيث يشير الأسلوب الكنائى (والليل مقمر) إلى وضوح الأمر وانكشافه أمام نظر الشاعر حيث لم يعد ثمة مجال للتردد أو المراجعة، وتشير صيغتا المبنى للمجهول فى البيت ذاته إلى تداعى الأحداث وتسلسلها وإلى أن ثمة مناخاً جديداً طرأ على أرض الواقع فقد (حُمَّت الحاجات) و(شُدَّت مطايا وأرحل) وصار المناخ مهياً للرحيل والانفصال. وتتردد فى البيتين الثالث والرابع إشارات مهمة تُفسر قرار الشاعر بالرحيل عن قومه وتكشف عن تردى العلاقة بينهما وتآزمها ووصولها إلى درجة كبيرة من التدنى والسلبية؛ فالشاعر يرى فى رحيله عن قومه خلاصاً من (الأذى) و(البغض) وهما إشارتان دالتان على تعرض الذات للمعاناة المادية والمعنوية، فالأذى ينصرف إلى (البدن) و(الكراهية) تقترب (النفس)، ومن ثم فإن قرار الذات بالرحيل والانسلاخ - على صعوبته - كان هو السبيل الوحيد للخلاص.

ويظلُّ القارئ مشوقاً للتعرف إلى أولئك القوم الجدد الذين اختار الشنفري أن يستبدلهم بقومه حتى يأتي البيت الخامس حاملاً مفاجأة غير متوقعة حيث يكتشف القارئ أن قومه أو رهنه الجدد ليسوا من الإنس أو البشر ولكنهم ينتمون إلى المجتمع الحيواني ممثلاً في الذئب (سيد عمّس) والنمر (أرقط زهلول) والضبع (عرفاء جيال):

- ولي دونكم أهلول سيد عمّس وأرقط زهلول وعرفاء جيال
- هم الرهط لا مستودع السر شائع لديهم ولا الجاني بما جرّ يُخذل

لقد اختار الشنفري الانتماء إلى هذا المجتمع لأنه وجد فيه عوضاً عما افتقده في مجتمعه الإنساني. أو لأنه وجد فيه القيم التي ضاعت في مجتمعه الأول. إنه مجتمع مثالي متماسك حيث (لا مستودع السر شائع لديهم) وحيث تحافظ كل فصيلة على أفرادها فلا يُخذل أحد مهما ارتكب من حماقات أو أخطاء، وحيث الاعتزاز بالقوة والبسالة. وهذا يكشف النص عن الرؤية المحورية المتمثلة في تعرض الذات لأزمة حادة في علاقتها بالقبيلة أو المجتمع حيث وضع لها أن علاقة القبيلة بها علاقة (فوقية) وأن تعاملها معها لا يقوم على التكافؤ والمساواة بل على (الأذى) و(الاضطهاد) مما يشير إلى وجود خلل اجتماعي في طبيعة هذه العلاقة وقد أثر ذلك على الذات تأثيراً سلبياً عنيفاً وأفضى بها إلى (المقاطعة) و(الانسلاخ) والتخلي عن الانتماء، لا للقبيلة وحدها بل للمجتمع الإنساني بأسره حيث تكشف لها اندثار القيم الإنسانية الحقة التي تقوم على المساواة والعدل والمودة، وهنا تتحقق المفارقة حيث يكتشف الشاعر أن مثل هذه القيم المفقدة في عالم الإنسان تتحقق في عالم الحيوان.

غير أن لجوء الشنفري إلى هذا العالم الجديد يكشف عن حقيقة أخرى. إن هذا العالم لا يحقق له أحلامه في مجتمع مثالي فحسب، بل يحقق له فضلاً عن ذلك - طموحاته حيث يمنحه إحساساً بالتفوق والتميز ويعوّضه عن إحساس (الدونية) في مجتمعه الأول، فهو في مجتمعه الجديد يتبوأ مكانه اللائق به :

وَكُلُّ أُمِّيٍّ بِأَمْسِلُ غَيْرَ أُنْسِي إِذَا عَرَضْتُ إِخْدَى الطَّرَائِدِ أُنْسِلُ
وَأِنْ مُدَّتِ الْأَيْدِي عَلَى الزَّادِ لَمْ كُنْ بِأَعْجَلِهِمْ إِذَا أَجْشَعُ الْقَوْمِ أَعْجَلُ
وَمَا ذَاكَ إِلَّا بَسْطَةٌ عَنْ تَفْضُلٍ عَلَيْهِمْ وَكَانَ الْأَفْضَلُ الْمَتَفَضِّلُ

وعلى هذا النحو يتحقق نذات تفوقها وعلوها فى مجتمعها الجديد؛ فإذا كان كل أفراد رهطه الجدد يتصفون بقوة فإنه (أبسل) أو (أقوى)، وإذا امتدت الأيدي إلى الزاد لم يكن بأعجلهم، وهكذا تمارس الذات قيم (القوة) و(العفة) و(السيادة) التى حرمت منها طويلاً فى مجتمعها الأصلي الذى أورثها الإحساس بالضيم والكراهية والأذى ووضعها فى الدرجات الدنيا من بنائه الطبقي، ومن ثم فإن إحساسها بالتعالى والسيادة فى مجتمعها الجديد تعويض عن إحساسها السابق. ولعل فى شيوع صيغة أفعال التفضيل وحضورها بشكل كثيف فى القصيدة ما يؤكد هذه الحقيقة حيث يشير الإحصاء الأسلوبى إلى تردها أكثر من عشرين مرة مما يكشف عن إحساس الذات بتفوقها وتميزها. وإذا كان الشاعر قد انضم راضياً إلى هذا المجتمع الجديد فإنه قد تزود بالأسلحة الثلاثة التى لا غنى عنها لاستمرار الحياة فيه :

ثلاثة أصحاب : فؤادٌ مشيعٌ وأبيضٌ إصليتٌ وصفراءٌ عيطلٌ
إن هذه الأسلحة الثلاثة هى : "القلب المقدام" الذى يبدو وكأنه فى شيعه أو جماعة، "والسيف المجرد" من غمده المتأهب للنزال، "والقوس القوية" المصنوعة من شجر النبع ذات الصوت الرنان والأثر الفعال.

غير أن إلحاح الشاعر على نفى الصفات المعيبة عنه يؤكد تضاعف الإحساس بالضيم و(الدونية) لديه؛ فهو حين يفخر بنفسه فى الأبيات (١٤ - ١٩) لا يلجأ إلى ذكر الصفات الإيجابية، كما يفعل الشعراء عادة بل يعمد إلى نفى الصفات السلبية عنه كالحرق والجبن والتردد كما ينفى عن نفسه الرفاهة والتنعم ويلهج بحياة الشظف والخشونة التى يألفها هو وأضرابه من الصعاليك :

ولستُ بمهينافٍ يُعَشَى سَوامَهُ	مجدّعةٌ سُقبانُها وهى بُهلُ
ولا جَبَّأً أَكْهَى مُرَبِّ بَعْرَمِهِ	يُطالِعُها فى شأنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ
ولا خَرِقَ هَيْئَقَ كَأَنَّ فَوادَهُ	يَظَلُّ بِهِ المُكَّاءُ يُعَلُّو وَيَسْقُلُ
ولا خَالِفٍ دَارِيَّةٍ مَتَقَزِّلٍ	يروح ويغدو داهِنًا يَتَكَحَّلُ
ولستُ بِعَلٍّ شَرُّهُ دُونَ خَيْرِهِ	أَلَفَ إِذا ما رَعَتَهُ اهْتاجُ أَغْزَلُ
ولستُ بِمَحْيَاٍ الظَّلَامِ إِذا نَحَتْ	هُدًى الهَوَجَلِ العَسِيفِ يَهْماءُ هَوَجَلُ

وبدءاً من البيت الحادى والعشرين يقدم الشنفرى نموذجاً للذات المتأبئة
المتحصنة بالعفة والصبر والقناعة وهى تواجه الظروف القاسية حيث تتراءى صورة الذات
وهى تقاوم فى شراسة لا نظير لها غريزة الجوع التى هى من أهم الغرائز البيولوجية
اللازمة لاستمرار الحياة :

أَدِيمُ مِطالَ الجُوعِ حَتى أُميَّتَهُ	وأَصْرَفُ عَنهُ الذُّكْرَ صَفْحاً فَأَذْهَلُ
وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الأَرْضِ كى لا يَرى لَه	عَلَى مِنَ الطَّوْلِ امْرُؤٌ مُتَطَوِّلُ
ولولا اجْتِنابُ الذَّامِ لَمْ يَبْقَ مَشْرَبُ	يُعاش بِهِ إِلا لَدَى وَمَأْكَلُ
ولَكِنْ نَفْساً حُرَّةً لا تُقِيمُ بى	عَلَى الضَّيِّمِ إِلا رَيْثَ ما أَتَحَوَّلُ
وأَطوى على الخُمُصِ الحَوايَا كما انطَوَتْ	خُيوطَةٌ مارى تُغَارُ وتَفْتُلُ

إن هذه النفس الحرة تختار أن تقاوم الجوع وتحمل آلامه وتصبر عليه وتديم
مماطلته حتى تذهل عنه فى مقابل أن تحيا حرة فى يفر ضيم أو مذلة. إنه الثمن الباهظ
الذى تحمّله الذات راضية حين اختارت أن تتخلى عن حياة (الذل) و(الأذى) فى
مجتمعها الأول وقايضت الحرية بالجوع وارتضت (القوت الزهيد) بديلاً عن الضيم
والهوان. ولكن صورة الشنفرى وهو فى تلك الحالة تثير الشفقة والعطف مثلما تثير
الإعجاب وتشيع جواً من الأسى لما تواجهه الذات من محن.

وفى محاولة جادة من الشنفرى لتصحيح صورة مجتمعه الجديد وإعطاء تصور دقيق عنه يستحضر صوراً أو مشاهد تعيد تشكيل صورة هذا المجتمع فى أذهاننا وفق رؤية مغايرة، حيث يرسم بدءاً من البيت السادس والعشرين لوحة يمتزج فيها عالم الإنسان بعالم الحيوان فى سعيهما لإشباع غرائزهما :

وَأَغْدُو عَلَى الْقَوْتِ الزَّهِيدِ كَمَا غَدَا	أَزَلْ تَهَادَاهُ التَّائِفُ أَطْحَلْ
غَدَا طَاوِيَا يَغْتَنُّ لِلرَّيْحِ هَافِيَا	يَخُوتُ بِأَذْنَابِ الشَّعَابِ وَيَغْسِلُ
فَلَمَّا لَوَاهُ الْقَوْتُ مِنْ حَيْثُ أُمُّهُ	دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحْلُ
مُهَلَّلَةً شَيْبُ الْوُجُوهِ كَأَنَّهُمَا	قِدَاحُ بَكْفَى يَاسِرٍ تَتَقَلَّبُ
أَوْ الْخَشْرَمُ الْمَبْعُوثُ حَتَّى دَبْرَهُ	مَحَابِيضُ أَرْدَاهُنَّ سَامَ مَعْسَلُ
مَهْرَتُهُ فَوَّهُ كَأَن شُدُوقَهَا	شُقُوقُ الْعِصَى كَالْحَاتِ وَبُسَلُ
فَضِجَ وَضَجَتْ بِالْبَرَّاحِ كَأَنَّهُمَا	وَإِيَاهُ نُوحُ فَوْقَ عَلِيَاءِ نُكَلُ
فَأَغْضَى وَأَغْضَتْ وَائْتَسَى وَائْتَسَتْ بِهِ	مَرَامِيلُ عَزَاهَا وَعَزَّتْهُ مَرْمِلُ
شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وَارْعَوَتْ	وَالصَّبْرُ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشُّكُو أَجْمَلُ
وَفَاءَ وَفَاءَتْ بِإِدْرَاتٍ وَكَلَّهَا	عَلَى نَكْظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ

إن الشنفرى يرسم لوحة وصفية فريدة "يؤنس" فيها الحيوان أو بمعنى آخر، يتوحد فيها الإنسان بالحيوان فى موقف بالغ الضعف والشفقة حيث تذوب كل الفوارق والصفات أمام غريزة الجوع فيتماهى الشنفرى / الإنسان وهو يسعى إلى الحصول على القوت الزهيد بذئب جائع تتقاذفه الفلوات ويتنقل بين الشعاب طاوياً، فلما لواه القوت وعجز عن إدراك حاجته من الغذاء أخذ يستغيث به فرائده حتى تجمعت حوله مجموعة من الذئاب الجائعة، وبفتن الشنفرى فى وصف تلك الذئاب على نحو يثير الشفقة، فهى ضامرة اللحم، شيب الوجوه، تضطرب فى سيرها من الهزال كاضطراب القداح فى يد المقامر، وتبدو مفزعة كجماعة النحل التى أزعجها المشتار عن بيوتها وقد

تهدلت أشداقها وعبست وجوهها ولم تجد ما تفعله سوى أن تشكو لبعضها حدة الجوع ثم ترعوى بعد شكايتهما وتلوذ بالصبر تماماً كما فعل الشنفري من قبل، وبذلك تتماثل صورة الذئب وصورة الشاعر أو يتساوى الإنسان والحيوان فى هذا الموقف البالغ الضعف والمذلة أمام سطوة الغريزة وبذلك تتشكل صورة تلك الحيوانات المفترسة من جديد؛ فهي لا تُقدم على القتل والافتراس إلا لتضمن لنفسها الحياة والبقاء. إن المغزى الكامن من هذه الصور هو إحداث نوع من التوازن والتكافؤ بين الإنسان والحيوان، فكلاهما يخضع لقوانين الطبيعة الصارمة، ويشاركان فيما يتعرضان له من معاناة وإحباط وسقوط. إنها محاولة لتصحيح الصورة أو العلاقة بين مجتمع الإنسان ومجتمع الحيوان حيث تقوم العلاقة بينهما على نحو غير متكافئ، ويعتورها الخل وتخضع لقانون السيد والمسود مثلما حدث بين الشنفري وقبيلته، وذلك فهو يقدم صورة الذئب على نحو ينفى ما شاع عنها فى عالم الإنسان، يقدمها فى جانبها الخفى؛ فى ضعفها وهزالها وشكايتها وتذرعها بالصبر وتشبثها بالحياة؛ وكأنه يريد أن يؤكد أن هذه الذئاب ليست عدوانية بطبيعتها بل إنها تشبه الإنسان فى ضعفه وعجزه.

وإذا كان التكافؤ يتحقق فى هذا الموقف بين الإنسان والذئب فإنه يتحقق كذلك بين كل الكائنات أيًا كان حظُّها من القوة والضعف؛ على نحو ما يتمثل فى مشهد الشنفري والقطا فكلاهما يخضع لقانون الغريزة وكلاهما يستبق ليحصل على الماء الذى يضمن له الحياة، وكلاهما يبدو ضعيفاً متهافتاً أمام حاجاته البيولوجية :

وَتَشْرَبُ أَسَارَى الْقَطَا الْكَدْرُ بَعْدَمَا سَرَبَتْ قَرِيْبًا أَحْنَاؤُهَا تَقْصَلُ
هَمَمْتُ وَهَمَمْتُ وَابْتَدَرْنَا فَأَسَادَتْ وَشَمَّرَ مِنِّي فَارِطٌ مَتْمَهْلٌ

وعلى هذا النحو تتابع تلك الصور التى تكشف عن جوانب الضعف فى مخلوقات هذا العالم الجديد الذى انتمى إليه الشنفري، ولكنه ينتزع نفسه فجأة من عالمه الجديد ليستحضر عالمه الأول من خلال بعض الصور "الإسقاطية" أو "التعويضية"

فيفخر بما أنجزه في الحرب وفي إغاراته حتى بلغ في ذلك حداً عُرف فيه بأنه "طريد جنائيات" لا ينام عنه أصحاب الثارات أو طالبو الوتر :

فإن تبتئس بالسفري أم قسطل	فما اغتبطت بالسفري قبل أطول
طريد جنائيات يأسرن لحمه	عقيرئله لأيهما حُم أول
تنام إذا ما نه يقضى عيونها	حنائنا إلى مكروهاها تتغفل
والف هموم ما تزال تعود	عياداً كحُمى الربيع أو هي أثقل
إذا وردت أضدينها نسم إنها	تثوب وتأتى من تحيت ومن عل
فما ترينى كابتة الرمل ضاحياً	على رقبة أحفى ولا أتغل
وأعديم أحيائى ، أغنى وإنما	ينال الغنى ذو البعده المتبدل
فلا جزع من خلة متكشف	ولا مريح تحت الغنى أتخيل
ولا تزدهى الأجهل حلمى ولا أرى	سؤولا بأعقاب الأقاويل أنمل

ولا تختلف هذه الصفات كثيراً عما يتردد في شعر أضراب السفري من الصعاليك من أوصاف وقيم يلهجون بها، وإن كان يلفتنا تلك الصور الشخصية للحرب (أم تسطل)، فهو يخلع عليها ثوباً نساءياً، ويشتبك معها في علاقة متأزمة تكشف عن مسالته وإقدامه، وتظهر الحرب في صورة "أنثوية" تقوم علاقتها بالسفري على السُّنط وعدم الرضا لما يرتكبه من "جنائيات" بما يسفكه من دماء، وهذا دأبه معها دائماً ولذلك فهي لم تغتبط به يوماً.

ولكن هذه صورة التي تلقى بظلال كثيفة على شخصية السفري تقابلها الصورة الأخرى التي يصف عسه فيها بأنه "إلف هموم" حيث تظهر جانناً آخر من جوانب الصراع أو المواجهة التي يخوضها، وإن كانت هذه المرة أكثر قسوة واحتداماً لأنها لون من ألوان الصراع النفسى، وهو صراع يختلف كل الاختلاف عن الصراع الجسمانى الذى يخوضه في غاراته وحروبه. إنه الصراع الإنسانى ضد الهموم الذاتية أو ضد النفس التى

تتكالب عليه تكالب حمى الربيع على الجسد فتهاجمه بضراوة وشراسة حتى يكاد يفقد القدرة على مقاومتها. وتعود أزمة الفاقة أو ضيق العيش تطل مرة أخرى، وقد بدت علاماتها وآثارها جلية، حيث يسير على الرمال الملتهبة فى الصحراء المترامية الأطراف حافياً بغير خفٍّ أو نعلٍ كما تسير البقرة الوحشية؛ يستوى فى ذلك الحرُّ والقرُّ، ومع ذلك فهو لا يجزع ولا يتزعزع ولا يحيد عن الصبر الذى وطَّن نفسه عليه كما توحى بذلك الصورة الاستعارية (أجتاب بزّه)، ولا يخفى ما فى هذه الصورة من دلالة نفسية تؤكد الإحساس بالحرمان والفاقة. ولا تكاد صورة المجتمع الحيوانى تفارق مخيلته حتى فى صوره وأوصافه، فيستحضر صورة السَّمْع -وهو ولد الذئب من الضبع- فى معرض الإشادة بصفاته، فىرى نفسه صورة منه إذ يقال إنه لا يموت حتف أنفه وأنه فى عدوه أسرع من الطير وأن وثبته تزيد على ثلاثين ذراعاً، وأياً كان حجم المبالغة فيما قيل، فإن الصورة تكشف عن قدرة الشنفرى كعداء كما تؤكد رغبته فى الاندماج بالحيوان.

ويمضى الشنفرى فى محاولته إيجاد نوع من التوازن بين صفاته ومؤهلاته الجسدية والخلقية وبين الظروف الخارجة عن إرادته وقدراته، ومع ذلك فإنه يبدو دائماً قنوعاً فى كل حالاته، فلا جزع فى حالة الفقر، ولا زهو أو تكبر فى حال الوفرة. وهو فى حلمه لا يدع مجالاً للجهلاء للاستخفاف به، كما أنه يتعالى على النميمة أو القيل والقال.

وينتقل الشنفرى إلى مشهد آخر يستحضر فيه إحدى مغامراته فى ليلة شديدة

البرد عاد منها وقد أيتم أطفالاً وأيتم نساءً :

وأقطعهُ اللاتى بها يتبَّلُ	وليلة صِر يصطلى القوس ربُّها
سُعارُ وإرزير ووجرُ وأفكيلُ	دَعَسْتُ على غَطَشٍ وَيَفْشٍ وصُحبتى
وعُدْتُ كما أبْدأتُ والليلُ أَيْلُ	فأَيْمَنْتُ نَسْواناً وأَيْمَنْتُ وَلِدةً
فريقانِ مسؤولُ وآخرُ يسألُ	وأصْبَحَ عنى بالغَمَيْصاء جالساً

فقالوا لقد هَرَّتْ بِلِيلٍ كَلْبُنَا فقلنا أذنب عَسْ أم عَسْ فَرُعُلُ
فلم يَكْ إلا نبأة ثم هوُمَت فقلنا قَطَا قد رِيَعْ أم رِيَعْ أَجْدَلُ
فإن يَكْ من جنٍ لأبرحُ طارقًا وإن يَكْ إنسًا ماكها لانسُ تَفْعَلُ

هذه الصورة التي نراها باللغة القسوة قد تكون مألوفة إذا قيست بمـ ستقرّ عند أولئك النعاليك من مفاهيم وأعراف، وإن كانت تحشف عن خصومة عميقة مع المجتمع. وقد أثمرت تلك الخصومة روحاً عدائية وجدت في الإغارة والقتل وسفك الدماء وتأييم النساء وتيئم الأطفال وجدت في ذلك كله شعوراً تعويضياً، فكان التشنر أو الانتقام والكراهية عوضاً عن الإحساس بـ "الدونية" والفاقة ونبد المجتمع.

ويعمد الشنفرى إلى "التركيز" و"التكثيف" في رسم مشهده باعتباره يدور في إطار "التذكر" واستدعاء الماضي سعياً إلى تأكيد شجاعته وتمييزه عن الآخرين، فهو قد اختار توقيت غارته في لية شديدة البرد لا يجروُ أحد على المغامرة فيها، ولا يملك أى مُغيرٍ إلا أن يستدفئ بقوسه من شدة البرد. ومع ذلك فقد غامر الشنفرى بالإغارة في هذا الجو القاسى حيث البرد القارص والظلمة الشديدة والمطر الخفيف الذى لا يقطع بينما تستعر النار في جوفه من شدة الجوع والبرد، في تأكيد على ثنائية الانفصام بين الذات وخارجها؛ فالبرد الخارجى يقابله سعار أو لفح من حر النار فى داخله، ونات الجأش فى داخله يقابله رعدة فى مفاصله من شدة البرد ... ولأن هذا الجو لا يسمح بالاستطراد أو الاحتفاء بالتفاصيل والجزئيات، فقد عمد الشنفرى إلى "الإيجاز" فى وصف مشهد "الإغارة"، فلم يستغرق أكثر من ثلاثة أبيات، انصرف فى أولها لتصوير جو "الإغارة" واكتفى فى البيتين الآخرين بالإلمام بالحدث ونتائجه وتكفل الفعلان "دعست ... فأيمت" باختصار أو اختزال مشهد الإغارة على نحوٍ بالغ الكثافة والإيجاز.

وما إن يفرغ الشنفرى من وصف مشهد الإغارة حتى يتبعه مشهد "ما بعد الإغارة" فيحتفى بالإشارة إلى التوقيت (صباحاً) والموضع (الغميصاء) كما يحتفى بوصف

وقع الحدث ذاته على الآخرين الذين توزعوا إلى فريقين : (سائل ومسؤول)، وقد أخذ الموقف بألبابهم نظراً للمباغثة والسرعة التي تمت بها الإغارة حيث اختزنت في تلك الجملة الوصفية المكثفة : "فلم يك إلا نبأة ثم هومت ... " وذهبت بهم الظنون كل مذهب حتى خيل إليهم أن تلك "الإغارة" من فعل الجن لا الإنس.

وقد انسجم الأداء اللغوي مع إيقاع السرعة المصاحب لهذين المشهدين، وتمثل ذلك في اختزال الجمل الحوارية حيث لا مجال للإطالة أو الاستطراد، كقوله :

فقالوا : لقد هرت بليل كلابنا فقلنا : قطاً قد ريع أم ريع أجدلُ

كما تمثل في اختزال الجمل الإخبارية أو التقريرية، كقوله : "وعدتُ كما أبدأت"، وقوله : "فإن يك من جن لأبرح طارقاً"، وتمثل هذا الأداء كذلك في الاختزال اللفظي كالحذف في قوله : "ماكها الإنسُ تفعلُ" إذ حذف اللفظة الدالة على الإغارة بعد كاف التشبيه وهاء الإشارة استجابة لما تتطلبه رواية الحدث من سرعة وإيجاز.

ويعمد الشنفرى إلى المقابلة بين المشاهد إمعاناً في إظهار قدراته وإثبات تفوقه وتميزه في مواجهة انتقاص المجتمع من شأنه، فيقابل مشهد الإغارة في (ليلة الصر) بمشهد آخر في (يوم من الشعرى) :

أفاعيه في رمضائه تتململُ	ويوم من الشعرى يذوب لعابه
ولا ستر إلا الأثحمى المرعبلُ	نصبت له وجهى ولا كن دونه
لبائد من أعطافه ما ترجلُ	وضاف إذا هبت له الريح طيرت
به عبس عاف من الغسل مخولُ	بعيد بمس الدهن والفلى عهدُه
بعاملتين ظهرة ليس يفعل	وخرق كظهر الثرس قفر قطعتُه
على قنة أعياء مراراً وأمثل	فألحقت أخراؤه بأولاه موفياً

لقد حاول الشنفرى في هذا المشهد أن يظهر قدرته على تحدى الطبيعة القاسية، وجاء توقيت المغامرة هذه المرة في يوم شديد الحرارة من أيام الشعرى، ويحتفى

الشنفرى برسم تفاصيل هذا المشهد من خلال التعبير بالصورة، كالإلماع بقوله (يدوب لعبه) فى وصف ما بلغه هذا اليوم من شدة الحر حتى ليخيل للناظر أن رماله تذوب أو تبدو كالخطوط المذابة، كما تتململ الأفاعي فى رمضائه من شدة اللمب والحرارة، وقد أقام الشنفرى دون أن يجد ما يحمى به وجهه أو جسده من لفتح النار سوى قطع من البرود المهلهلة لا تكاد تستره أو تقيه من تلك الرمضاء . وفى صورة من صور تحدى الطبيعة يبرز الشنفرى وهو يخوض أرضاً لم يسلكها أحد من قبل، وقد قطع الطريق عدواً (فألحق أخراه بأولاه) حتى لا أشرف على قنّة بأعلى الجبل، وما إن يعيا عن السير حتى يسارع بالقيام ومواصلة العدو فى مباهاة بقدرته كعداء، وقد ضرب به المثل فى ذلك فليل "أعدى من الشنفرى".

ويعقب ذلك مشهد ختامى يستغرق البيتين الأخيرين، وفيه نرى الشنفرى مندمجاً مع أفراد مجتمعه الجديد حيث يصف إنث الوعول وقد التفنن حوله رائحات غاديات بالآصال كأنهن عذارى يجرن ثيابهن فى استحضار لصورة امرئ القيس الشهيرة فى معلقته، بنىما يبدو الشنفرى كوعلٍ طويل القرن يمتنع فى جبلٍ عالٍ :

تروء الأراوى الصُحْمُ حولى كأنها عذارى عليهنّ الملاء المذَّيلُ
ویركُدنّ بالآصالٍ حولى كأننى من العُصم أدقّى ينتحى الكيخ أعقل

وهذا المشهد الأخير غنىً بدلالاته : فهو يشير أولاً إلى تكيّف الشنفرى مع مجتمعه الجديد، وانسلاخه التام عن مجتمعه الأول الذى لم يعامله كإنسان، وسلبه حرّيته وكرامته وإنسانيته. كما يشير من ناحية أخرى إلى تقبل أفراد المجتمع الحيوانى لهذا الضيف الوافد فى مفارقة نادرة تكشف زيف الواقع، وتؤكد عكس ما هو سائد عن توحش الحيوان، ويتضح تقبل مجتمع الحيوان له من التفاف إناث الوعول حوله فى أمان، وقد وصل الشنفرى إلى درجة الاندماج والتّرحُّد الكامل مع هذا المجتمع حتى خيّل إليه أنه صار وعلاً، وقنع بأنه أحد أفراداه بالفعل بعد أن حقّق له هذا المجتمع المساواة التى افتقدوها فى مجتمعه الأصلي. ولا تقف الدلالات فى المشهد الأخير عن هذه

الحدود بل تتسع لفضاءات أخرى؛ فصورة الشنفرى الذى استحال وعلاً تتضمن شفرة خصوصية وكأنها (تعويض) عن إحساس الشنفرى بفقدان وظيفته الذكورية فى مجتمعه الأصلي فضلاً عما توحى به الصورة ذاتها (صورة التزاوج من امتزاج وتوحد بين الإنسان والحيوان بحيث تذوب الفوارق بين المجتمعين ويتحولان إلى مجتمع واحد.

ونلاحظ أن المستويات التركيبية والدلالية والصوتية تتشابك وتتفاعل فيما بينها بحيث ينتج عنها حزمة من الدلالات الموحدة التى تفضى إلى كشف "بؤرة" القصيدة وتحديد محورها الأساسى المتمثل فى تعرض الذات لأزمة حادة مع القبيلة أفقدتها الإحساس بالانتماء إليها وإلى البشر جميعاً.

إن شفرة النص تتحدد منذ بدايته متمثلة فى هذا الحضور الكثيف للضمائر التى يسميها ياكبسون "عصب العمل الشعري"؛ فثمة ستة ضمائر فى البيت الأول تتشابك وتشتجر فيما بينها حيث يقف الشاعر وحده ممثلاً فى ضمير المتكلم (إنى ... أميل ...) فى مواجهة مجموعة الضمائر الأخرى الدالة على القبيلة فى صورها المختلفة : (أقيموا - بنى أمى - مطيكم - سواكم).

ومثل هذا الحضور الكثيف للضمائر الدالة على القبيلة يؤكد احتدام المواجهة وشراستها ويتجه بميزان القوى إلى صالح القبيلة باعتبارها الطرف الأقوى.

ومن الظواهر الأسلوبية اللافتة فى القصيدة كثرة الفصل بين أركان الجملة لاسيما الفصل بين الفعل والفاعل كقوله :

أَقِيمُوا بَنَى أُمَى صَدُورَ مَطِيكُم فَإِنِى إِلَى قُومِ سَوَاكُم لَأَمِيلُ

وقد يتأخر الفاعل إلى البيت التالى مثل تأخر فاعل (كفانى) فى قوله :

وَإِنِى كَفَانِى فَقَدْ مِنْ لَيْسَ جَازِيَا بِحُسْنَى وَلَا فِى قُرْبَى مَتَعَلُّ
ثَلَاثَةُ أَصْحَابٍ : فُؤَادُ مُشَيَّرٍ وَأَبْيَضُ إِصْلِيَّتٍ وَصَفْرَاءُ عَيْطَلُ

وكثيراً ما يتقدم المفعول به على الفاعل كقوله :

- ينال الغنى ذو البعدة المتبذّل.

- يصطلى القوس ربّها.

- كما ضمّ أذواء الأصاريم منهل.

وكثيراً ما يتقدم الخبر على المبتدأ كقوله :

- وفى الأرض منأى للكريم من الأذى.

- لعمرك ما بالأرض ضيقٌ على امرئٍ.

- ولى دونكم أهلون ...

إن شيوع ظاهرة الفصل يتوازى وحالة الانفصال القائمة بين الشاعر والقبيلة كما أن تأخر الفاعل يتوازى وإحساس الشاعر بأنه فى مرتبة متأخرة فى النظام الطبقي للقبيلة التى تنظر إليه باعتباره (طريد جنائيات) وكذلك الحال فى ظاهرة التقديم والتأخير، فمثل هذه الظواهر تعكس ما ينتاب علاقة الشاعر بالقبيلة من خلل واضطراب.

ومن الظواهر الأسلوبية اللافتة كذلك شيوع البدل وهو ما يتوازى واختيار الشاعر

إبدال آخرين بقومه، ومن أمثلته :

ولى دونكم أهلون : سيدُ عمّلسُ وأرْقَطُ زُهْلُولُ وعَرْقاءُ جِنّالُ

وقوله :

وأصْبَحَ عَنِ الغَمِيضَاءِ جالِساَ فَرِيقانِ : مسْئُولُ وآخِرُ يَسْأَلُ

وقوله :

ثَلَاثَةُ أَصْحَابٍ : فَوَادُ مُشَيِّعِ وَأَبْيَضُ إِصْلِيَّتِ وَصَناءُ عَيْطَلُ

ويأتى شيوع استخدام أفعال التفضيل تعويضاً عن إحساس الشاعر بالقهر وتعبيراً

عن رغبته فى تحقيق التميّز والعلو :

- فإنى إلى قوم سواكم لأميلُ

وَكُلُّ أَبِي بِاسِلٍ غَيْرَ أَتْنَى إِذَا عَرَضَتْ إِحْدَى الطَّرَائِدِ أَبْسَلُ

وتتقاطر مثل هذه الصيغ (أعجل - أفضل - أول - أعقل - أمثل - أجدل ...)

حيث تكشف عن إحساس الذات بتفوقها وتميُّزها.

ويكثر استخدام أساليب النفي لإثبات قدرة الذات وكفاءتها الاجتماعية ونفى ما

يصمها أو يلحق بها من صفات :

وَلَسْتُ بِمَهْنِافٍ يُعَشَى سَوَامُهُ	مَجْدَعَةٌ سُقْبَانُهَا وَهَى بُهْلُ
وَلَا جَبَّأٌ أَكْهَى مُتَرَبِّبٍ بِعَرْمِهِ	يُطَالِعُهَا فِي شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ
وَلَا خَرِيقٍ هَيِّقٍ كَانَ فَوَادُهُ	يَظَلُّ بِهِ الْمُكَّاءُ يُعْلُو وَيَسْفُلُ
وَلَا خَالِفٍ دَارِيَّةٍ مَتَغَزَلُ	يَرْوَحُ وَيَغْدُو دَاهِنًا يَتَكَحَّلُ
وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَرُّهُ دُونَ خَيْرِهِ	أَلَفَ إِذَا مَا رَعَتْهُ اهْتِاجُ أَعَزَلُ
وَلَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلَامِ إِذَا نَحْتُ	هُدَى الْهُوَجَلِ الْعَسِيفِ يَهْمَاءُ هَوْجَلُ

إن النفي كما نرى يستغرق ستة أبيات مما يمثل ظاهرة أسلوبية واضحة ويعكس

إصرار الذات على الدفاع عن نفسها وإثبات كفاءتها وقدرتها الاجتماعية وإظهار القبيلة في موقف الإدانة أو الخطأ. إنه ينفي عن نفسه كل ما يعدُّ عيباً في عرف القبيلة سواء في سلوكه الشخصي أو الاجتماعي، بل إنه يخلع على نفسه صفات خاصة تميزه عن غيره من أفراد القبيلة.

وتتآزر الجمل الفعلية في تحقيق صفة المساواة التي افتقدها الشاعر في قومه

ورآها تتجلى في مجتمعه الجديد حيث يخضع أفرادُه لقانون واحد وتقوم العلاقة بينهم على التكافؤ سلباً وإيجاباً، فإذا جاعوا جاعوا جميعاً، وإذا شبعوا شبعوا جميعاً، وإذا تألموا تألموا جميعاً، وتقوم الجمل الفعلية المترادفة بتحقيق ذلك التماثل التام والتماهي الدقيق بصورة مذهشة حيث تتعاقب الأفعال بهيئتها وصورتها ودلالاتها تأكيداً للمساواة في كل شيء :

فَضِجْ وَضَجَّتْ بِالْبَرَّاحِ كَأَنَّهَا	وإِيسَاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلِيَاءٍ تُكَلُّ
فَأَغْضَى وَأَغْضَتْ وَانْتَمَى وَانْتَسَتْ بِهِ	مَرَامِيلُ عَزَاهَا وَعَزَّتْهُ مَرْمِلُ
شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وَارْعَوَتْ	وَالصَّبْرُ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشُّكُو أَجْمَلُ
وَفَاءَ وَفَاءَتْ بِإِدْرَاتٍ وَكَلَّهَا	عَلَى تَكْظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ

إن الأبيات السابقة أمثلة نادرة للترادف الذى يوجد علاقة متكافئة بين شيئين؛ فهو يحقق المساواة والمشاركة التامة فى الفعل والحركة والإحساس بين هذا الذئب الجائع وأضرابه الذين تجاوبوا معه فى أحاسيسه وآلامه مما يفتقده البشر فى عالمهم، لقد وضجت الذئاب بالشكاية من آلام الجوع حين ضجّ، وأغضت حين أغضى، وشكت مثلما شكى وكفت عن الشكاية حين كفّ وتحصنت بالصبر مثلما تحصن، وهكذا تتوحد كلها فى الأحاسيس والمشاعر، وتتساوى فى كل شيء وهو ما لم يتحقق فى عالم البشر.

ومن الظواهر الأسلوبية اللافتة كذلك استخدام (التضاد) و(المقابلة) مما يتلاءم وجو الانقسام أو الانفصال السائد سواء بين عالم الإنسان والحيوان أو بين الشاعر والقبيلة:

وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَرُّهُ دُونَ خَيْرِهِ	أَلَفَ إِذَا مَا رَعَتْهُ اهْتَاجَ أَعَزَلُ
إِذَا وَرَدَتْ أَصْدَرْتُهَا ثُمَّ إِنَّهَا	تَثُوبُ وَتَأْتِي مِنْ تُحَيْتُ وَمِنْ عَلُّ
وَأَعْدِمُ أَحْيَائُنَا وَأَغْنِي وَإِنَّمَا	يُنَالُ الْغِنَى ذُو الْبُعْدَةِ الْمُتَبَذَّلُ
وَلَا تَزْدْهِى الْأَجْهَالُ حِلْمِي وَلَا أُرَى	سَوُولا بِأَعْقَابِ الْأَقَاوِيلِ أَنْمُلُ
فَالْحَقْتُ أَخْرَاهُ بِأَوْلَاهُ مَوْفِيَا	عَلَى قَنَّةٍ أَعْيَا مَرَاراً وَأُمَثِلُ

أما الصورة الشعرية فهي تتنامى فيما بينها منسجمة مع جو النص، فتكشف الصور اللفظية عن مسرح الأحداث حيث تتردد ألوان ثلاثة هى الأبيض والأصفر والأسود لتعكس الألوان الأساسية السائدة فى الصحراء، فيجتمع اللون الأبيض والأصفر فى قوله:

ثلاثة أصحاب : فؤادٌ مُشيعٌ وأبيضٌ إصليتٌ وصفراءٌ عيطلٌ

كما يتردد اللون الأسود بدلالاته المختلفة كقوله :

ولستُ بمِحيارِ الظَّلامِ إذا نَحْتُ هُدًى الهَوَجَلِ العِصِفِ يَهْماءُ هَوَجَلٍ
وقوله :

ولا خالِفٍ دَارِيَّةٍ متفَزِّلٍ يروح ويغدو داهِنًا يتكحَّلُ

ويشير الإحصاء إلى أن الصور الحركية هي أكثر أنماط الصور شيوعاً في النص وهي بذلك تنسجم والجو العام السائد في القصيدة؛ فالعناصر كلها في حالة حركة ويتضح ذلك منذ بداية القصيدة؛ فالشاعر يتحرك للرحيل عن القبيلة ويتحرك سعياً إلى طلب القوت ويتحرك في إغاراته ومعاركه ويتحرك وهو يقطع الصحراء :

وخرقٍ كظَهْرِ الثُّرسِ قفرٍ قَطَعَتْهُ بعاملَتَيْنِ ظَهْرُهُ لَيْسَ يُعْمَلُ

فألحقت أخراهُ بأولاهُ موفياً على قَنَّةٍ أعياءٍ مراراً وأمثلة

وتبدو حيوانات الصحراء كلها في حركة دائبة سعياً إلى طلب الغذاء ، فتلوح

مثل هذه الصورة الحركية للذئاب وهي مسرعة :

وفاء وفاءتٌ بادراتٍ وكلها على نَكْظٍ مما يَكاتُمُ مُجْمِلُ

وتزدوج حركة الريح وحركة الشنفري في علاقة منعكسة :

وضافٍ إذا هَبَّتْ له الريح طيَّرتُ لبائِدَ من أعطافِهِ ما تُرَجِّلُ

ويظهر الشاعر والقطا في حركتهما سعياً إلى الماء :

هَمَمْتُ وهَمَّتْ وابتَدَرْنَا وأسأَدَتْ وشَمَرْتُ منى فارِطٌ متمهِّلُ

فولَّيْتُ عنها وهي تكبو بِعَقْرِهِ تباشِرُهُ منها دُقُونٌ وحوَصَلُ

وتلوح صورة إناث الوعول في حالة حركة :

تروُدُ الأراوَى الصُّحْمُ حَوْلِي كأنها عَذَارَى عليهنَّ الملاءُ المَذِيلُ

ويخضع المكان ذاته لقانون الحركة السائد :

إذا الأَمْعَزُ الصَّوَانُ لاقى مناسِمي تَطْبِرَ مِنْهُ قَادِحٌ وَمُفْلَلٌ
وكذلك العناصر الثانوية أو الجزئية لا تسلم هي الأخرى من قانون الحركة
كصورة المتغزل في قوله :

ولا خَالِفٍ دَارِيَّةٍ متغزل يروح ويفدو دَاهِنًا يَتَكَحَّلُ
وكذلك صورة الراعى الذى يبعد بإبله على غير عم فيعطشها :
ولستُ بمهْيَافٍ يُعَشَّى مَوَامَهُ مَجَاعَةٌ سُقْبَانُهَا وَهَى بُهْلٍ
وتكشف الصور عن رغبة الشنفرى فى الاندماج بمجتمع الحيوان والتماهى
معه، فهو يستحضر صور الحيوانات فى معرض الحديث عن صفاته وحالاته، كاستدعاء
صورة البقرة الوحشية فى قوله :

فإِذَا تَرَيْتَنِي كَابَنَةَ الرَّمْلِ ضَاحِيًا عَلَى رِقْبَةٍ أَحْقَى وَلَا أَتَقَلُّ
ويستدعى صورة ولد الذئب فى قوله :
فإِنِّي لَمَوْلى الصَّبْرِ أَجْتَابُ بَزَّهُ عَلَى مِثْلِ قَلْبِ السَّمِيعِ وَالْحَزَمِ أَفْعَلُ
وكذلك فى هذه الصورة التى يبدو فيها وقد تَوَحَّشَ، فبدا كالأسد بلبائده أو
بشعره الكثيف المتراكب بين كتفيه :

وَضَافٍ إِذَا هَبَّتْ لَهُ الرِّيحُ طَيَّرَتْ لِبَائِدَ مَنْ أَعْطَافِهِ مَا تُرْجَلُ
ويحتشد النص بالصور الصوتية التى تتوافق مع الصور الحركية وتخلق إيقاعاً
مميزاً يقطع رقابة الصحراء وصمتها ويشيع جواً احتفالياً خاصاً فيبدو أشبه بـ "الموسيقى
التصويرية" المصاحبة للأحداث، حيث تتناغم أصوات الرياح والذئاب والكلاب والسهام
والأقواس والقداح فى إيقاع يستحضر صورة الصحراء بأجوائها المخيفة باعتبارها مسرح
الأحداث، ومن هذه الصور الصوتية صورة القوس الهتوف ذات الصوت الرنان التى يوحى
صوتها بأصوات العويل والرزع والشكل :

هَتُوفٌ مِنَ الْمَلْسِ الْمَتَانِ يَزِينُهَا رَصَائِعُ قَدْ نِيَطَتْ إِلَيْهَا وَمِخْمَلُ
إِذَا زَلَّ عَنْهَا السَّهْمُ حَنَتْ كَأَنَّهَا مُرَزَّاةٌ تُكَلِّى تُرِنُ وَتُقُولُ

وتنبعث أجواء الشكل والنواح مرة أخرى من خلال أصوات الذئاب الجائعة :
فَضِجَ وَضَجَّتْ بِالْبَرَّاحِ كَأَنَّهَا وَإِيَاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلِيَاءِ تُكَلُّ
وتتردد مثل هذه الصورة الصوتية لقلقلة السهام فى وصف الذئاب فى حالة
الضعف والهزال :

مُهِلَّةٌ شَيْبُ الْوُجُوهِ كَأَنَّهَا قِدَاحٌ بِكَفَى يَاسِرٍ تَتَقَلَّلُ
أما القطا فإنها تعاني من الجوع والظما حتى لتكاد أحشاؤها تصوت لئسها :
وَتَشْرَبُ أَسَارَى الْقَطَا الْكَدْرُ بَعْدَمَا سَرَتْ قَرِيًّا أَحْنَاؤُهَا فَتَصْلُصِلُ
وتتناغم أصوات الكلاب وذلك الجو الصحراوى لتقطع الظلام الحالك :
فَقَالُوا لَقَدْ هَرَّتْ بِلَيْلٍ كَلَابُنَا فَقَلْنَا أَذِئْبُ عَسَّ أَمَّ عَسَّ فَرَعْلُ
وكثيراً ما تنبعث أصوات مجهولة مفرعة تُرِيعُ القطا والصقور :
فَلَمْ يَكْ إِلَّا نَبْأَةٌ نَمَ هَوَمَتْ فَقَلْنَا قَطَا قَدْ رِيعَ أَمَّ رِيعَ أَجْدَلُ
وتتردد مثل هذه الصورة الصوتية الموحية لليلة صرّ، مظلمة لا يُسمع فيها غير
صوت الريح والمطر حيث يخلو المكان إلا من الشنفري الذى تنبعث من جوفه أصوات
السعار من شدة البرد والجوع :

وَلَيْلَةٍ صِرٌّ يَصْطَلِي الْقَوْسَ رِيَّهَا وَأَقْطَعُهُ اللَّاتِي بِهَا يَتَبَلَّلُ
دَعَسْتُ عَلَى غَطَشٍ وَبَغَشٍ وَصُحْبَتِي سُعَارُ وَأَرْزِيزُ وَوَجْرُ وَأَفْكَلُ
ويحتشد المثال السابق بالألفاظ ذات الدلالة الصوتية المميزة كلفظة (صرّ) وما
توحي به من صوت البرد الشديد، ولفظة (دعس) التى ينبعث منها صوت الوطاء
والطعن، ولفظة (غطش) فى دلالتها على الظلمة والرياح، ولفظة (بغش) المرتبطة بصوت
المطر، ولفظة (سعار) بدلالاتها المرتبطة بنباح الكلاب فى شدته ولفظة (أرزيز) التى
توحي بصوت القرّ والبرد.

وعلى هذا النحو تتضافر الصور الصوتية مع غيرها من الصور فى تجسيد عالم
الصحراء بأجوائه الموحشة المفزعة وهو العالم الذى اختار الشنفري أن يعيش فيه بإرادته
ورآه أكثر أماناً وراحة من مجتمع القبيلة بما انطوى عليه من قهرٍ ومعاناة.

إنه نصٌ فريدٌ يجعلنا نتوقف طويلاً إزاء المغزى الكامن فيه حيث يسعى إلى تأسيس مفهوم جديد لا ينهض إلا بنفى المفهوم الكائن. إنه محاولة لتصحيح معادلة الإنسان الحيوان ووضعها فى صورة جديدة هى أنسنة الحيوان وحيونة الإنسان. وقد جاء البناء المعماري لقصيدة الشنفرى مخالفاً للبناء التقليدى الذى درجت عليه القصيدة الجاهلية فى كثير من نماذجها، فكانت هذه المخالفة ضرباً من ضروب التمرد الفنى الذى يتسق مع تمرد الذات على المفاهيم والأعراف القبلية.

احتفالية الوداع

قال الصمة بن عبد الله^(١) (ديوان الحماسة - اختيار أبي تمام ٢ : ٦٠) :

- ١- حَنَنْتَ إِلَى رِيَاءٍ، وَنَفْسِكَ بَاعَدْتَ
 - ٢- فَمَا حَسَنُ أَنْ تَأْتِيَ الْأَمْرَ طَائِعًا
 - ٣- قَفَا وَدُّعَا نَجْدًا وَمَنْ حَلَّ بِالْحَمَى
 - ٤- بِنَفْسٍ تَلِكِ الْأَرْضَ، مَا أَطْيَبَ الرُّيَا
 - ٥- وَلَيْسَتْ عَشِيَّاتُ الْحَمَى بِرَوَاجِعِ
 - ٦- وَلَمَّا رَأَيْتُ الْبِشْرَ أَعْرَضَ دُونَنَا
 - ٧- بَكَتْ عَيْنِي الْيُسْرَى، فَلَمَّا زَجَرْتُهَا
 - ٨- تَلَفْتُ نَحْوَ الْحَيِّ حَتَّى وَجَدْتُنِي
 - ٩- وَأَذْكَرُ أَيَّامِ الْحَمَى نَمِ أَنْثَنِي
- مِزَارَكَ مِنْ رِيَاءٍ، وَشِعْبَاكُمَا مَعَا
وَتَجَزَعُ أَنْ دَاعَى الصَّبَابَةِ أَسْمَعَا
وَقُلَّ لَنَجِدَ عِنْدَنَا أَنْ يُودَّعَا
وَمَا أَجْمَلَ الْمِصْطَافَ وَالْمُتَرَيِّعَا
عَلَيْكَ، وَلَكِنْ خَلَّ عَيْنِيكَ تَدْمَعَا
وَحَالَتْ بَنَاتُ الشَّوْقِ يَحْنَنَّ نُزْعَا
عَنِ الْجَهْلِ بَعْدَ الْحَلَمِ أَصْبَلَتَا مَعَا
وَجَعْتُ مِنَ الْإِصْفَاءِ لَيْتًا وَأَخْدَعَا
عَلَى كِبْدِي مِنْ خَشْيَةِ أَنْ تَصْدَعَا

^(١) شاعر أموى من المقلّين (الحماسة ٢ : ٥٩).

يكشف النص منذ بدايته ومن خلال صيغة الفعل الماضى المقترن بضمير المخاطب (حننتَ) عن حوار داخلى يَمُور فى أعماق الذات ثم تأتى الجملة الاسمية (ونفسك باعدت) لتكشف هى الأخرى عن صراع نفسى عميق يحتدم داخل الذات ويفصلها عن واقعها، كما تكشف عن نوع من التناقض بين فعل الذات وأثره عليها؛ فالفعل -وهو الرحيل عن المحبوبة وعن الديار- هو من اختار، الذات التى اتخذت قرارها طوع إرادتها ولكنها لم تقدر تبعات هذا القرار أو نتائجه، فقد تعرضت الذات إثر هذا الرحيل لضرب من الانكسار النفسى، وتفجّر الحنين الكامن فى أعماقها إلى المحبوبة و"المكان"، وأصابها الجزع والهلوع لفراق الأهل والأحباب والديار، وأحسّت بأنها انسلخت من واقعها وحاضرها وزمنها، ويكشف الحوار الداخلى فى البيت الثانى عن محاولة يائسة للتجلى والمقاومة من خلال "الإقناع" و"المنطق"، فإذا كانت الذات قد آثرت الرحيل بإرادتها فلم الجزع أمام "داعى الصباية" والخنوع أمام "نداء الشوق"؟

وتحاول الذات أن تتماسك وتمضى فى إنفاذ قرارها فتستحضر طقوس الوداع والرحيل فى البيت الثالث، ويعبر البناء التركيبى فى البيت نفسه من خلال الترتيب بتقديم (نجداً) على (من حلّ بالحمى) عن ارتباط الشاعر بالمكان وتشبثه بالمكان (قفا ودعا نجداً) التى تجذّرت فى أعماقه وقليلًا ما رحل عنها من قبل، ويذكر "الرحيل" العواطف الإنسانية الكامنة فى أعماق الذات تجاه "المكان"، فلا يرى الشاعر فى رحيله انقطاعاً عن المحبوبة وحدها بل عن أهله وعشيرته والناس جميعاً (ومن حلّ بالحمى). وتأتى جملة (بنفسى تلك الأرض) لتجسّد الإحساس الحاد بالانتماء إلى "المكان" والانجذاب إليه والتشبث بترابه، وتتضافر أساليب التعجب المتعاقبة فى البيت لخلق صدى "المكان" فى أجمل صوره وهيئاته وأزمته (ما أطيب الرّيا - ما أجمل المصطاف واسترّعا ...).

ويعود الحوار الداخلى فى البيت الخامس ليضع الذات أمام "قمة المفجعة؛ حقيقة انفصال الذات عن واقعها وزمنها من خلال أسلوب النفسى الذى يرسّخ المفارقة بين

زمنين : زمن السمر والدفء فى أحضان الأهل والعشيرة كما يدل عليه مركب الإضافة (عشيّات الحمى) وزمن اللحظة الراهنة المعادل لزمن الفراق والانفصال، وحين تُحاصر الذات بهذه الحقيقة تأخذ مقاومتها فى التفتت رويداً رويداً ويعتريها إحساس جارف بالندم والتحسّر (خلّ عينيك تدمعاً) وما إن إحست الذات بأنها تجاوزت حدود المكان بالفعل وأشرفت على الانفصال الجسدى عن واقعها، وتمثلت أمامها دوال الانسلاخ والانفصال (ولما رأيت البشر أعرض دوننا) حتى أخذت حصون مقاومتها تتهار حصناً فحصناً، وإذا بها تبدو عاجزة تماماً عن المقاومة، وتفقد القدرة على التماسك والتجلّد، فتُسلم نفسها لنوازع الشوق والحنين والألم (بكت عيني - تلفتُ نحو الحى - وجعتُ من الإصغاء). وتأسرنا صورة الذات وهى تجاهد فى محاولة عاجزة للسيطرة على مشاعرها دون جدوى فى البيت السابع :

بكتُ عينيَ اليُسرى، فلما زجرَتْها عن الجهلِ بعد الحلم أسبَلتا معا
ثم تلك الصورة البسيطة ذات الأثر العميق فى البيت الثامن وهى تلفتُ نحو الحى
يميناً ويساراً حتى تألمت أخادعها، وتأتى الصورة الأخيرة لتعرّى الذات تماماً وتكشف
عجزها وتصدّعها وانهيارها التام بعد رحيلها عن المحبوبة والأهل والأرض فى صورة
حركية موحية.

وقد يجد القارئ حيرة فى فهم الأسباب التى أجبرت الصمّة على الرحيل وأوقفته
هذا الموقف، وفى ذلك تذكّر الروايات أن الصمّة كان قد خطب بنت عمه وكان لها محبباً
فاشتط عليه عمه فى المهر، فسأل أباه أن يعاونه - وكان كثير المال - فلم يعنه بشيء، فسأل
عشيرته فأعطوه، فأتى بالإبل عمه، فقال : لا أقبل هذه فى مهر ابنتى، فسل أباك أن
ييدها لك، فسأل ذلك أباه فأبى عليه، فلما رأى ذلك من فعلهما قطع عقلها وخلّاها فعاد
كل بغير إلى أهله، وتحمل الصمّة راحلاً، فقالت بنت عمه حين رآته يتحمل : تالله ما
رأيت كالיום رجلاً باعته عشيرته بأبكرة فمضى إلى الشام طلباً للسوى بعد خيبة أمله^(١)...

(١) ديوان الحماسة ٢ : ٥٩.

ويلفتنا هذا الحضور الكثيف للأفعال الماضية؛ فهناك سبعة عشر فعلاً ماضياً مقبل ثمانية أفعال مضارعة مما يؤكد انجذاب الشاعر إلى الماضي. وتتوزع دلالات الأفعال الماضية بين تصوير عاطفة الحنين المتأججة (حننت - باعدت - حلت - بكت) كإشارة إلى أوجاع الذات وآلامها لحظة الرحيل (وجعت من الإصغاء لينا وأخذنا)، وتبسط تأجج عاطفة الشوق خاصة في تلك الصورة الاستعارية المدهشة (وحالت بينك الشوق يحنن نزعاً) كما تشير إلى الرغبة في عدم الانفصال عن المكان: (تلفت نحو لحي ...).

أما الأفعال المضارعة فتتصرف إلى معاينة حالة الجزع والتصدع الذي اعتري للث (تجزع - أنثنى - أن تصدعاً) كما تدور في إطار التذكر واستثارة الحزن (أذكر - تمعاً - أن يودعاً).

ويشير مقياس تردد الضمائر إلى أن ثمة حضوراً كثيفاً لضمائر الذات في صورها المختلفة حيث تنفصل الذات ظاهرياً لتمثل في صورة المخاطب سواء في الأفعال (حننت - تأتي - تجزع - خل) أو الأسماء (نفسك - مزارك). وتمثل الذات كذلك من خلال ضمير المتكلم (رأيت - نشت - زجرت - جدتني - وجعت - أذكر - أنثنى).

إن هذا الحضور الكثيف للذات -وهي بؤرة الأحداث ومدار حركتها وفاعليتها- يقبله غياب الآخر ممثلاً في الأهل والعشيرة (ومن حل بالحمى) أو في المكان (أن يودعاً)، وإذا كان المكان أو الأهل أو المحبوبة قد غابت عياناً فإن حضورها يتجذر في غماق الذات؛ فالمحبة تتجلى مرتين في البيت الأول، وكذلك الأماكن حيث يتردد اسم نجد (مرتين في البيت الثاني كما يطل من خلال دواله كالأرض والمصطاف) والمتربع (والربي) والحمى).

وإذ كان (البشر) يشير إلى انسلاخ الشاعر عن المكان، فإن اقترانه بالفعل الماضي
(لما رأيت البشر أعرض دوننا ...) يوحي بدلالات أخرى، فإعراض البشر مرادف دلاليًا
لذهاب البشر (السرو) مما ينسجم مع الموقف النفسى أو العاطفة السائدة.
إن النص لا يكتنز بصوره الاستعارية أو تشبيهاته ومع ذلك فهو يستمد
جماله وتأثيره من بساطته وتلقائيته، ويلفتنا باعتباره نص (موقف) يعكس تجربة نفسية
وشعورية عميقة.

**رأية عمر بن أبى ربيعة
ودالات الماء**

قال عمر بن أبي ربيعة : (ديوانه ١٢٠ - ١٢٣) :

- ١- أَمِنْ أَلِ نُعْمٍ أَنْتِ غَادٍ فَمُبْكِرُ
- ٢- لِحَاجَةِ نَفْسٍ لَمْ تَقُلْ فِي جَوَابِهَا
- ٣- تَهَيِّمُ إِلَى نُعْمٍ فَلَا الشَّمْلُ جَامِعُ
- ٤- وَلَا قُرْبُ نُعْمٍ إِنْ دَنْتَ لَكَ نَافِعُ
- ٥- وَأُخْرَى أَتَتْ مِنْ دُونِ نُعْمٍ وَمِثْلُهَا
- ٦- إِذَا زِدْتَ نُعْمًا لَمْ يَزَلْ ذُو قَرَابَةِ
- ٧- عَزِيزٌ عَلَيْهِ أَنْ أَلَمَ بَيْتُهَا
- ٨- أَلَكْنَى إِلَيْهَا بِالسَّلَامِ فَإِنَّهُ
- ٩- بِأَيَّةٍ مَا قَالَتْ غَدَاةً لَقِيَتْهَا
- ١٠- أَثَارَتْ بِمَدْرَاهَا وَقَالَتْ لِأَخْتِهَا
- ١١- "أَهَذَا الَّذِي أَطْرَيْتِ نَعْتًا فَلَمْ أَكُنْ
- ١٢- فَقَالَتْ: "نَعَمْ، لَا شَكَّ غَيْرَ لَوْنَهُ
- ١٣- "لَئِنْ كَانَ إِيَّاهُ، لَقَدْ حَالَ بَعْدُنَا
- ١٤- رَأَتْ رَجُلًا أَمَا إِذَا الشَّمْسُ عَارِضَتْ
- ١٥- أَخَاسَفَرِ، جَوَابَ أَرْضٍ، تَقَاذَفَتْ
- ١٦- قَلِيلًا عَلَى ظَهْرِ الْمَطِيَّةِ ظَلُّهُ
- ١٧- وَأَعْجَبَهَا مِنْ عَيْشِهَا ظِلُّ غُرْفَةٍ
- ١٨- وَوَالِ كِفَاهَا كُلَّ شَيْءٍ يَهْمُهَا
- ١٩- وَلَيْلَةُ ذِي دُورَانَ جَشَمَتْنِي السُّرَى
- ٢٠- فَبِتُّ رَقِيبًا لِلرِّفَاقِ عَلَى شَفَا
- غَدَاةً غَدٍ، أَمْ رَائِحُ فَمَهْجُرُ ؟
- فَتَبْلُغُ عِذْرًا، وَالْمَقَالَةُ تُعْذِرُ
- وَلَا الْحَبْلُ مُوَصُولُ وَلَا الْقَلْبُ مُقْصِرُ
- وَلَا نَائِيهَا يُسْلَى، وَلَا أَنْتِ تَصْغِرُ
- نَهَى ذَا النُّهَى، لَوْ تَرَعَوَى أَوْ تَفَكَّرُ
- لَهَا، كَلَّمَا لَاقِيْتُهُ، يَتَمَرُّ
- يُسِرُّ لِي الشَّحْنَاءُ، وَالْبَغْضُ يُظْهِرُ
- يُشْهَرُ الْمَامَى بِهَا وَيُنْكَرُ
- بِمَدْفِعِ أَكْنَانٍ: "أَهَذَا الْمَشْهَرُ" ؟
- "أَهَذَا الْمُفِيرُ الَّذِي كَانَ يُذَكِّرُ؟"
- وَعِيشِكَ أَنْسَاءُ إِلَى يَوْمٍ أَقْبَرُ ؟
- سُرَى اللَّيْلِ يُحْيِي نَصَهُ وَالتَّهْجُرُ
- عَنِ الْعَهْدِ، وَالْإِنْسَانُ قَدْ يَتَغَيَّرُ
- فِيضْحَى، وَأَمَّا بِالْعَشَى فَيَخْصُرُ
- بِهِ فَلَوَاتُ فَهَوُ أَشْعَثُ أَغْبَرُ
- سَوَى مَا نَفْسٍ عَنْهُ الرَّدَاءُ الْمُحْبَرُ
- وَرِيَانُ مُلْتَفِ الْحَدَائِقِ أَخْضَرُ
- فَلَيْسَتْ لَشَيْءٍ آخِرَ اللَّيْلِ تَسْهَرُ
- وَقَدْ يَجْشَمُ الْهَوْلَ الْمَحَبُّ الْمُفَرَّرُ
- أَحَازِرُ مِنْهُمْ مَنْ يَطُوفُ، وَأَنْظُرُ

٢١- إليهم متى يستمكن النوم منهم
 ٢٢- وباتت قلوبى بالعراء ورخلها
 ٢٣- وبث أناجى النفس : "أين خباؤها؟
 ٢٤- فدل عليها القلب رياء عرفتها
 ٢٥- فلما فقدت الصوت منهم وأطفئت
 ٢٦- وغاب قمير كنت أرجو غيوبة
 ٢٧- ونفضت عني النوم أقبلت مشية الـ
 ٢٨- فحييت إذ فاجأته، فتولت
 ٢٩- وقالت -وعضت بالبنان-: فضحتى
 ٣٠- "أريتك إذ هنا عليك، ألم تخف
 ٣١- فوالله ما أدرى أتعجيل حاجة
 ٣٢- فقلت لها : "بل قادنى الشوق والهوى
 ٣٣- فقالت وقد لانت وأفرخ روعها :
 ٣٤- فأنت، أبا الخطاب، غير مدافع
 ٣٥- فبت قرير العين، أعطيت حاجتى
 ٣٦- فيالك من ليل تقاصر طولهُ
 ٣٧- ويالك من ملهى هناك ومجلس
 ٣٨- يمج ذكى المسك منها مقلج
 ٣٩- تراه -إذا تفتّر عنه- كأنه
 ٤٠- وترنو بعينيها إلى كما رنا

ولى مجلس، لولا اللبانة، أوغر
 لطارق ليل، أو لمن جاء معور
 وكيف لما آتى من الأمر مصدّر؟
 لها، وهوى النفس الذى كاد يظهر
 صابيح شبت فى العشاء وأنور
 وروح رغيان، ونوم سمر
 حباب، وركنى خشية القوم، أزور
 وكادت بمخفوض التحية تجهر
 وأنت امرؤ ميسور أمرك أغسر
 -وقيت- وحولى من عدوك حضر؟
 سرت بك، أم قد نام من كنت تحذر؟
 إليك، وما عين من الناس تنظر
 "كلاك بحفظ ربك المتكبر"
 على أمير، ما مكثت، مؤمر
 أقبل فاهما فى الخلاء فأكثر
 وما كان ليلى قبل ذلك يقصر
 لنا لم يكدره علينا مكدر
 رقيق الحواشى ذو غروب مؤثر
 حصى برد أو أقحوان منور
 إل رب رب وسط الخميلى جودر

١- فلَمَّا تَقَضَى اللَّيْلُ إِلَّا أَقْلَهُ
٢- أشارتُ : "بأن الحى قد حان منهم
٣- فما راعنى إلا منادٍ: "ترحّلوا"
٤- فلما رأت من قد تنبه منهم
٥- فقلتُ : "أباديهم، فإما أفيوتهم
٦- فقالت: "أتحقيقاً لما قال كاشح
٧- "فإن كان ما لا بد منه فغيره
٨- "أقص على أختى بدء حديثنا
٩- "لعلهما أن تطلبا لك مخرجاً
١٠- فقامت كئيباً ليس فى وجهها دم
١١- فقامت إليها حُرَّتَانِ عليهما
١٢- فقالت لأختيها "أعينا على فتى
١٣- فأقبلتا، فارتاعتا، ثم قالتا :
١٤- فقالت لها الصُغرى: "سأعطيه مطرفى
١٥- "يقومُ فيمشى بيننا متكبراً
١٦- فكان مجئى دون من كنت أتقى
١٧- فلما أجزنا ساحة الحى قلن لى:
١٨- وقلن: "أهذا دأبك الدهر سادراً؟
١٩- "إذا جئت فامنح طرفَ عينيك غيرنا
٢٠- فأخِرَ عهدٍ لى به حينَ أعرضتُ

وكادتُ توالى نجمه تتفوّر
هبوبٌ، ولكن موعدُ لك عزّورُ"
وقد لاح مفتوقٌ من الصبح أشقرُ
وأيقاظهم، قالت: "أشركيف تأمرُ؟"
وإما ينالُ السيفُ ثأراً فيثأرُ"
علينا، وتصديقاً لما كان يؤثّرُ؟"
من الأمرِ أدنى للخفاءِ وأسترُ"
ومالى من أن تعلم ما متأخرُ"
وأن ترحباً صدرًا بما كنتُ أحصرُ"
من الحزن تُذرى عيرة تتحدرُ
كساءان من خز: دمقس وأخضرُ
أتى زائراً، والأمرُ للأمر يقدرُ"
"أقلّى عليك اليوم، فالخطبُ أيسرُ"
ودرعى، وهذا البردُ إن كان يحذرُ"
فلا سرُّنا يفسو، ولا هو يظهرُ"
ثلاثُ شخوص: كاعيان ومقصرُ
"ألم تتقِ الأعداءَ والليلُ مقمرُ؟"
أما تستحى أم ترعوى أم تفكرُ"
لكى يحسبوا أن الهوى حيث تنظرُ"
ولاح لها خدٌ نقى ومخجّرُ

٦١- سوى أنني قد قلتُ يا نعمُ قولهُ
٦٢- "هنيئاً لأهل العامرية نشرها اللذيق
٦٣- وقمتُ إلى عَنَسٍ تَخَوَّنَ نِيَّهَا
٦٤- وحبسى على الحاجاتِ حتَّى كأنها
٦٥- وماءٍ بموماةٍ، قليلٍ أنيسهُ
٦٦- بهِ مُبتسَى للعنكبوتِ، كأنهُ
٦٧- وردتُ، وما أدري أما بعد موردى
٦٨- فقمْتُ إلى مِغَلَاةِ أرضٍ كأنها
٦٩- تُنازعُنِي حِرْصاً على الماءِ رأسها
٧٠- محاولةً للماءِ، لولا زمامُها
٧١- فلمَّا رأيتُ الضرَّ منها وأنسى
٧٢- قصرتُ لها من جانبِ الحوضِ منشأ
٧٣- إذا شرعتُ فيه، فليس للمتقى
٧٤- ولا دلو إلا القَعْبُ كان رشاءه
٧٥- فسافتُ، وما عافتُ، وما ردَّ شربها

لها، والعناقُ الأرحبياتُ تُزَجَرُ
سُدُّ وريَّها التسي أتذكرُ
مُرى الليلِ، حتَّى لحمها مُحسَّرُ
بقيَّةُ لوحٍ أو شجارٍ مؤسَّرُ
بسابسٍ لم يُحدثْ بهِ الصيفُ مخضِرُ
على طَرَفِ الأرجاءِ خامٌ مُنْشَرُ
من الليلِ، أم ما قد مضى منه أكثرُ
-إذا التفتتُ- مجنونةٌ حينَ تَنْظُرُ
ومن دون ما تهوى قلبُ معوَرُ
وجذبى لها، كادت مراراً تكسُرُ
ببلدةٍ أرضٍ ليس فيها معصِرُ
جديداً كقَابِ الشُّبْرِ أو هو أصغرُ
مشافرها منه قدى الكفِّ مَسَارُ
إلى الماءِ نسجُ، والأديمُ المُضْفَرُ
عن الرى مطروقٌ من الماءِ أَكْدَرُ

يرى الناقد (كلينث بروكس) أن كل قصيدة هي "دراما صغيرة" لأنها تقوم على صوت يحاور نفسه أو "أنا" تحاور العالم في حوارها مع نفسها^(١).

هذه المقولة تنطبق إلى حد كبير على قصيدة عمر بن أبي ربيعة، فهي نموذج حقيقى للقصيدة الدرامية التي تتعدد فيها الأصوات والشخوص وتتنامى فيها الأحداث وتتصاعد حتى تصل إلى ما يشبه (العقدة) ثم تأخذ في الانفراج باتجاه (الحل) معتمدة على عنصرى "التشويق" و"الإثارة".

إنها مثال واضح للقصة - القصيدة أو القصيدة القصصية - ويضطلع (الحوار) فيها بالدور المحورى حيث يتدفق في موجات متتابعة، وتتوغل طرائقه وصوره وأساليبه تبعاً للأدوار والشخوص؛ فالقصيدة تبدأ بحوار داخلى يمثل صوت الشاعر وهو يحاور نفسه، وهو حوار طويل نسبياً يستغرق الأبيات السبعة الأولى. وهذا الحوار يكشف عن تردد الذات وقلقها وتوترها الداخلى ويعبر عن ظمئها العاطفى ورغبتها فى إشباع (حاجة النفس) والارتواء بالوصول إلى (نعم)، ولكن هذه الرغبة تصطدم بعقبات خطيرة تحول دون تحقيقها ممثلة فى العادات والأعراف الاجتماعية.

وتقوم اللغة بدور فاعل فى كشف توتر الذات وصراعاها وترددتها بدءاً من أسلوب الاستفهام فى البيت الأول ومروراً بالتضاد اللفظى الذى يجسد انقسام الذات وترددتها أمام اختيار أحد النقيضين (الإقبال والإدبار) (الغدو والرواح) وانتهاءً بأساليب النفى التى تتقاطر فى حضور كثيف مقترنة بالجمال الإسمية لتقرير واقع القطيعة والانفصال، وتأكيد معاناة الذات وتأزمها :

ولا الحبلُ موصولٌ ولا القلبُ مقصّرُ	تهيمُ إلى نَعْمٍ فلا الشملُ جامعُ
ولا نأيُّها يُسلى، ولا أنتَ نصْبِرُ	ولا قُربُ نَعْمٍ إن دنتَ لك نافعُ

^(١) مجلة فصول، المجلد ١٥، العدد الثالث، خريف ١٩٩٦م، ص ٥.

وما إن تصل الذات فى حوارها إلى هذا الحد حتى تفقد الأمل فى تماسكها
وثباتها فتتوجه بالخطاب إلى وسيط خارجى تحاشياً للصدام مع الجماعة التى تستكر
هذه العلاقة فى صورتها غير المشروعة :

أَلْكُنَى إِلَيْهَا بِالسَّلَامِ فَإِنَّهُ يُشَهَّرُ إِمَامِي بِهَا وَيُنْكِرُ

ويستدعى الشاعر ذكريات الماضى باستحضار صورة (نعم) حيث يكشف
حوارها مع أختها عن حضور شخصية عمر فى وجدانها وتجليها فى صورة أسرة فى
تحوُّل غير مألوف فى مسار التجربة الغزلية تتبدل فيه الأدوار ويبدو فيه الرجل مطلوباً
ومعشوقاً، وتفصح فيه المرأة عن مشاعرها فى جرأة :

أَشَارَتْ بِمَدْرَاهَا وَقَالَتْ لِأَخْتِهَا "أَهَذَا الْمُغِيرُ الَّذِي كَانَ يُذَكِّرُ؟"
"أَهَذَا الَّذِي أَطْرَيْتِ نَعْتًا فَلَمْ أَكُنْ وَعَيْشِكَ أَنْسَاهُ إِلَى يَوْمٍ أَقْبَسُ رُ؟"

وفى استدعاء آخر لذكريات الماضى يستحضر عمر أحداث مغامرة (ليلة ذى
دوران) حين قرر أن يخاطر من أجل الوصول إلى المحبوبة، وتستأثر بنية (السرد) بنسج
تفاصيل المشاهد الأولى للمغامرة اعتماداً على عنصر (الحكى) أو (القص) ويفتن عمر فى
وصف تلك المشاهد خاصة مشهد الترقب والانتظار ملماً بالجزئيات والتفاصيل. وتؤدى
الصيغ اللغوية دورها فى نسج وقائع الحدث من خلال التركيز على الجمل الفعلية
الموحية بدلالات الموقف وما يلابسه من مخاطر من مثل هذه الجمل : "جشمتنى -
يجشم الهول - أحاذر - أنظر ... " وتحتشد المشتقات التى تجسد ذلك الموقف خاصة
صيغة أفعال التفضيل : "أوعر - أزور" وأسماء الفاعل مثل (معور - طارق) وتجتمع
صيغتا الاستفهام لتجسيد حالة القلق والتردد والتخبط :

وَيْتُ أَنَا جِى النَّفْسَ : "أَيْنَ خِبَاؤُهَا؟ وَكَيْفَ لِمَا آتَى مِنَ الْأَمْرِ مَصْدَرُ؟"

ويؤدى فعل المقاربة دوراً خطيراً فى تجسيد المعنوى :

فَدَلَّ عَلَيْهَا الْقَلْبَ رِيًّا عَرَفْتُهَا لَهَا، وَهَوَى النَّفْسِ الَّذِي كَادَ يَظْهَرُ

وتحتشد الجمل الفعلية لتعبر عن دلالات الموقف على النحو الذى نجده فى

هذه الأبيات :

- | | |
|---|--------------------------------------|
| ٢٥- فلما فقدت الصوتَ منهم وأطفئتْ | مصابيحُ شُبَّتْ فى العشاءِ وأنورُ |
| ٢٦- وغابَ قميرُ كنت أرجو غيوبةُ | وروحَ رُعيانُ، ونومَ سُمُرُ |
| ٢٧- ونَفَضْتُ عَنِ النومِ أَقبلتُ مشيةَ الـ | حُبَابِ، وركنسى خشيَةَ القومِ، أزورُ |
| ٢٨- فحييتُ إذ فاجأتها، فتولَّهتْ | وكادتُ بمخفوضِ التحيَّةِ تَجْهَرُ |

إن هذه الأبيات الأربعة تتضمن خمس عشرة جملة فعلية ترد متتابعة على

النحو التالى :

١- فقدت الصوت.

٢- أطفئت مصابيح.

٣- شُبَّت.

٤- غاب قمير.

٥- كنت.

٦- أرجو.

٧- روحَ رعيان.

٨- نومَ سُمُر.

٩- نَفَضْتُ.

١٠- أَقبلتُ.

١١- حييتُ.

١٢- فاجأتها.

١٣- تولَّهت.

١٤- كادت.

١٥- تجهر.

ولا نظفر فى الأبيات ذاتها سوى بجملة إسمية واحدة تقع حالاً أى فى حالة تبعية للفعل وهى جملة (وركنى خشية القوم أزور)، ومثل هذا الحضور الطاعى للأفعال يوجه الاهتمام كله إلى "الحدث" أو "الفعل" حيث تتحرك الأفعال جميعها باتجاه الزمان والمكان لتهيئة الوقت المناسب لحركة الشاعر للوصول إلى خباء المحبوبة. ويمكن تقسيم هذه الأفعال إلى مجموعتين تتشابه كل مجموعة منهما مع الأخرى فى حركة جدلية لتستحضر الفعل ونقيضه. أما المجموعة الأولى فتحتوى الأفعال الآتية : (فقدت الصوت - أطفئت مصابيح - غاب قمير - رُوح رعيان - نَوْم سُمِر) وهى تدور فى حقل دلالى واحد هو الدلالة على خلوّ المكان وسكونه فى وقت متأخر من الليل، وقد تنوعت أبنيتها وتوزعت بين أكثر من صيغة؛ كالمراوحة بين المبنى للمعلوم (فقدت - غاب) والمبنى للمجهول (أطفئت)، وتلفتنا كذلك صيغة التضعيف فى الأفعال (رُوح - نَوْم - نفّضت - حيّيت ...) فهى تؤكد الحدث بما لا يدع مجالاً للشك فيه، كما تقوم هذه الأفعال بتوحيد الدلالة الزمنية والمكانية بحيث تصوّر المكان فى وقت محدد من الليل، وتقوم صيغة التصغير فى جملة (غاب قمير) بتكثيف دلالة الزمن وحصرها وتحديددها. كما تتجسد رغبة الذات ولهفتها وتشوقها فى الجملة الوصفية (كنت أرجو غيوبه).

أما المجموعة الثانية من الأفعال فتتمثل بصفة خاصة فى الفعلين (أقبلت - نفّضت) وهما يقفان موقف التضاد فى مواجهة أفعال المجموعة الأولى حيث تتقابل الدلالة، وتتضاد الأفعال، فبينما يخلد أهل المحبوبة إلى النوم والسكون، ينفض عمر النوم عن عينيه، وبينما يضرب الصمت بجرائه على المكان، تدبُّ حركة الشاعر سعياً إلى الوصول إلى خباء المحبوبة.

وحين ينجح عمر فى مسعاه باقتحام خباء المحبوبة تبدأ موجة أخرى من الحوار فى مشهد يجمع العاشقين حيث يكشف الحوار عن نفسية المرأة كشفاً عميقاً ويشير إلى تعلّقها بعمر ورغبتها فى التجاوب معه مع خوفها من مخبة انكشاف أمرهما، ويتوقف حوار الكلام لنشهد حواراً إشارياً يوحى بدلالته حيث المحبوبة قد استغرقتها

النشوة فلم تنتبه لمرور الوقت، وتملكها الخوف من افتضاح أمرها فلم تعد قادرة على الكلام إلا بالإشارة.

أشارت بأن الحى قد حان منهم هبوب، ولكن موعدك لك عزور

وتتحقق عناصر الدراما من خلال تنوع الحوار وتعدد الأصوات؛ حيث يقطع حوار العاشقين صوت خارجى ينادى بالرحيل وهنا يصل التوتر الدرامى إلى ذروته فيما يشبه (العقدة) حيث يحاول عمر أن يجد له مخرجاً. ويلعب الحوار دوراً أساسياً فى هذا الموقف، فثمة حوار بين (عمر) و(نعم)، وحوار آخر بين (نعم) وأختها، ويتداخل صوت الأختين حاملاً معه طريقة الخلاص وذلك بأن يتكرر عمر فى ثياب الأخت الصغرى ثم يأتى المشهد الأخير للمغامرة وفيه يسير عمر متخفياً بين الفتيات الثلاث حتى يجتاز ساحة الحى.

ولكن القارئ يفاجأ بمشهد جديد فى ختام القصيدة يظنه مقحماً على الجوّ العام حتى إن كثيراً ممن يعرضون للقصيدة يتعمدون إسقاطه حرصاً على عدم الإخلال بالوحدة الموضوعية للقصيدة حيث لا يجدون تفسيراً ولا تبريراً لهذا المشهد الذى يجمع بين عمر وناقته ولكن القراءة الدقيقة ترى هذا المشهد مكماً للمشاهد السابقة، فالفكرة الأساسية للقصيدة تتمحور حول فكرة صراع الإنسان من أجل الوصول إلى هدفه وإشباع رغباته وحاجاته النفسية والبيولوجية وسعيه لإثبات كفاءته وقدرته على مواجهة العقبات التى تضعها الطبيعة أو المجتمع أمامه وتحول دون انطلاقه، ومن ثم فإن الصراع يحتدم ويكشف عن قدرة الإنسان على التحدى ومحاولته الانتصار على الظروف الخارجية؛ فصراع عمر من أجل الوصول إلى (نعم) ونجاحه فى اقتحام خبائها بالرغم من الأخطار التى تهددته (كالأهل والوشاة والمكان والزمان) هو فى الحقيقة - صورة من صراع الإنسان ضد الطبيعة ومحاولته الاستعلاء عليها وتأكيد ذاته والتشبث ببقائه ووجوده. ومن هنا فإن مشهد الناقة يأتى موازياً للمشاهد السابقة؛ فهى تبدو كذلك فى حالة صراع من أجل الوصول إلى قطرة ماء فى الصحراء تضمن لها الحياة، وتتلاقى صورتها وهى

تجاهد للوصول إلى الماء مع صورة "عمر" وهو يُجاهد للوصول إلى (نعم). لقد واجهت الناقة المخاطر والظروف القاسية التي واجهت صاحبها، واشترك الاثنان فيما أصابهما من توتر وقلق واهتزاز نفسى حتى وصلت معاناة الناقة من الظمأ إلى حافة الجنون وفقدت القدرة على التماسك مما يظهر فى هذه الأبيات :

فَقِمْتُ إِلَى مِغْلَاةِ أَرْضٍ كَأَنَّهَا	إِذَا التَفَتْتُ مَجْنُونَةٌ حِينَ تَنْظُرُ
تُتَارِغُنِي حِرْصًا عَلَى الْمَاءِ رَأْسَهَا	وَمِنْ دُونَ مَا تَهْوَى قَلِيبٌ مَعُورُ
مَحَاوَلَةٌ لِلْمَاءِ، لَوْلَا زَمَامُهَا	وَجَذْبَى هَا، كَادَتْ مَرَارًا تَكْسَرُ

ويصل التوتر الدرامى إلى ذروته فى هذا المشهد حتى ينجح عمر فى توفير قدر من الماء للناقة تروى به ظمأها :

فَلَمَّا رَأَيْتُ الضَّرَّ مِنْهَا وَأَنْنَى	بِبِلْدَةِ أَرْضٍ لَيْسَ فِيهَا مَعْصَرُ
قَصَرْتُ لَهَا مِنْ جَانِبِ الْحَوْضِ مُنْشَأُ	جَدِيدًا كَقَابِ الشُّبْرِ أَوْ هُوَ أَضْعَرُ
إِذَا شَرَعْتُ فِيهِ، فَلَيْسَ لِلْمُتَقَى	مُشَاوِرَهَا مِنْهُ قَدَى الْكَفِّ مَسَارُ
وَلَا دَلُو إِلَّا الْقَعْبُ كَانَ رِشَاءَهُ	إِلَى الْمَاءِ نَسْعُ، وَالْأَدِيمُ الْمُضْفَرُ
فَسَافَتْ، وَمَا عَافَتْ، وَمَا رَدَّ شَرِبَهَا	عَنِ الرِّىِّ مَطْرُوقُ مِنَ الْمَاءِ أَكْدَرُ

وهكذا يتلاقى المشهدان ويتطابقان : مشهد (عمر ونعم) ومشهد (الناقة والماء)، فصراع عمر للوصول إلى (نعم) لتحقيق الرى والارتواء صورة من صراع الناقة للوصول إلى البئر (القليب) من أجل الهدف ذاته، وكما انتهت مغامرة عمر بالوصول إلى (نعم) التى حققت له الرى بعد الظمأ فكذلك انتهت مغامرة الناقة بالوصول إلى (الماء) الذى يرمز إلى استمرار الحياة. وبذلك ينحصر النص فى معادلتين تسيران جنباً إلى جنب على النحو التالى :

مغامرة عمر ← نعم ← الرى.

مغامرة الناقة ← القليب ← الرى

الظما

وينتهى الصراع حول الوصول إلى (الماء) إلى هذا البناء الدائرى :

عمر ← الناقة ← نعم ← الماء

وبذلك تنفتح دلالة النص لتعبّر عن صراع الأحياء (يستوى فى ذلك الإنسان والحيوان) من أجل استمرار الحياة والتشبث بالبقاء، وتتمثل شفرة النص للمحورية فى دالة (الماء) المرادفة للحياة حيث تتكرر لفظة (الماء) فى مشهد الناقة خمس مرات كما تشيع دلالات (الماء) فى ثنايا النص بصورة لافتة، وحسبنا أن نشير إلى مثل هذه الدلالات:

* مدفع أكنان : موضع، والمدفع مجرى الماء حيث يندفع السيل.

* الغروب : ماء الثغر.

* مصدر : الرجوع عن الماء.

* يمج : يقذف الماء من فمه.

* أشقر : شرب نور الشمس.

* حصى برد : حبوب البرد لشدة بياضه.

* المحضر : المرجع إلى المياه.

* القليب : البئر.

* منشأ : مشرع الماء.

* شرعت : وردت الماء.

* القعب : الدلو.

* المطروق : الماء المكدر.

* شربها.

* الرى.

إن شيوع دلالات الماء على هذا النحو يؤكد فكرة الصراع حول الرى والامتلاء التى تتمحور حولها القصيدة.

مواجهة بين البياض والسواد

قال أبو العلاء المعري (سقط الزند ٩٨ - ٩٩) ^(١):

- ١- أهاجك البرق بذات الأمعر
 - ٢- مثل السيوف هزهن عارض
 - ٣- بدت لنا حاملة أغمادها
 - ٤- فى بلدة نهارها ليل سوى
 - ٥- كأنها سرب حمام واقع
 - ٦- جردت الحيات فيه لبستها
 - ٧- إن نفخت فيه الصبا رأيت
 - ٨- وعدتنى يا بدرها شمس الضحى
 - ٩- متى يقول صاحبي لصاحبي :
 - ١٠- ويطلع الفجر وفوق جفنه
 - ١١- لا يدرك الحاجات إلا نافذ
 - ١٢- يستقصر العيش على بعد المدى
 - ١٣- والبدر قد مدّ عماد نوره
 - ١٤- بالله، يا دهر، أذق غرابه
- بين الصراة والفرات يجتري
والسيف لا يروع إن لم يهز
حمائل من الدجى لم تخزي
كواكب إلى النهار تعتري
فى شبك من الظلام يتتري
وطرحت للريح كل مغور
مثل عمود الذهب المجز
والوعد لا يشكر إن لم يتجز
بدا الصباح موجزاً فأوجز
من النجوم حلية لم تخزي
إن عجزت قلاصه لم يعجز
وهن أمثال الظباء النقر
والليل مثل الأدهم المقفز
موتاً من الصبح، يبارك كرز

^(١) الأمعر : الأرض الصلبة، موجزاً : مسرعاً، النقر : من تنفز أى تنب، وتسمى القوائم نوافز ونواقر.

المقفز من الخيل : الذى فى يديه بياض يبلغ المرفقين كأنه شبه بالقفاز.

يطالعنا نصُّ أبى العلاء بجملة فعلية لافتة بدلالاتها؛ فالفعل الماضى (أهاج) من دوال الثورة والتفجُّر، أى أن ثمة ما يستثير الذات ويهيجها ويحرِّك العاصف الكامنة داخلها، وقد وقع المخاطب (المفعول به) تحت تأثير فعل الهياج مباشرة مما يضعه فى صدارة الحدث وبؤرته منذ البداية ويليه الفاعل (البرق) وهو أداة الاستثارة ومحرك الذات ومثير كوامنها، وهو يحتشد بدلالاته، فثمة دلالة لونية تنبعث عن (البرق) هى البياض، ودلالة حركية تتمثل فى حالتى الظهور والاختفاء المقترنة به حيث يبدو كالومض الخاطف ويلفت بسرعه، وثمة دلالة فى القيمة حيث يقترن (البرق) بـ (الندرة) خاصة فى الأراضى الصحراوية المجذبة، وثمة كذلك دلالة (تضاد) حيث ينبجس البرق من السحاب الأسود فيتضاد معه حيث يتولّد البياض من السواد معبراً بذلك عن رغبة إسقاطية دفينّة تتصل بالذات. ويلفتنا أيضاً زمن الفعل (أهاج)؛ فهو - وإن كان يضرب بدلالته فى الزمن المنصرم إلا أنه يمتدُّ إلى الحاضر، وكأن حالة الاستثارة التى أحدثها البرق تنفتح على زمنين يتجاذبان الذات ويحتويانها.

ونلاحظ أن الشاعر - بإشاره ضمير المخاطب - بديلاً عن المتكلم قد أخرج الخطاب من الدائرة الضيقة وانتزع من نفسه شخصاً آخر يحاوره ويثبه همومه فى محاولة لإخراج الذات من عزلتها.

وإذا كانت دلالة الزمان قد تحدّدت من الفعل، فإن المكان قد تحدّد من خلال الفاعل أو "المثير" مقيداً بمكان محدد هو (ذات الأمعر)، أو ما يعنى فى ظاهر المعنى الأرض الصلبة ذات الحجارة، وإن كانت دلالتها تنسحب على الذات؛ وكأنهما يتشاكلان فى كونهما غير قادرين على أداء وظيفتهما باعتبارهما مُستقبلين للمطر بما يحمله من دلالات الأمل فى تغيير الواقع.

ونلاحظ أن صورة البرق تمتد لتستغرق الأبيات الثلاثة الأولى حيث تقترن فى ختام البيت الأول بجملة فعلية تقع حالاً هى جملة (يجترى) فتحدد طبيعة هذا البرق وهيئته وصورته، فهو يلمع فى موضع بعينه ولكنه لا يلبث أن يختفى ويغيب ضناً منه على

هذه الأماكن حيث يُجَزَّئُهُ ما فى الغيم من ماء فيبدو كالأمل الذى يشرق فى النفس ولكنه سرعان ما يتلاشى ويتبدد تاركاً النفس على حالٍ من الأسى موزعة بين الأمل واليأس.

وتستوقفنا الصورة فى البيت الثانى حيث تشبیه البرق -وهو مفرد- بالسيوف، وهى جمع، وتتسع دلالة التشبيه باتساع وجوه الشبه، كالمنعة والحدة والقوة واللمعان والاهتزاز فضلاً عن مشاكلة اللون. غير أن العلاقة التى تجمع بين الطرفين تبدو فى صورتها السلبية، فكلاهما -السيوف والبرق- معطل عن العمل والحركة والفعل، وكلاهما يفقد قيمته طالما فقد القدرة على الفعل والتأثير.

وتتجلى صورة الذات فى البيت الثالث مندمجة مع الجماعة وهى تتطلع إلى أعلى (بدت لنا) متعلقة بالسماء، مترقبة ما يجود به البرق، طامحة إلى البشرى أو الأمل بينما تمتدُّ صورة البرق فى اندماجها مع السيوف فى حالة تعطل وتوقف فتبدو (كحمائل من الدجى)، وتتشاكل صورتان -السيوف والبرق- فى خضوعهما لتأثير الليل فى إشارة دالة إلى تراجع اللون الأبيض (البرق والسيوف) وانهزامه أمام سطوة الظلام الطاغى أو المؤثر الذى توحى به صورة (حمائل الدجى)، ولا تلبث دوال اللون الأبيض أن تختفى بعد تعطل وظيفة البرق والسيوف لتُفسح المجال للون الأسود الذى يقوم بدور الفاعل والمحرِّك.

وتشير القراءة إلى أن اللون الأبيض بدلالاته المختلفة لا يحضر إلا وهو واقع تحت تأثير للون الأسود؛ فتلك البلدة التى هى مسرح الأحداث (نهارها ليل)، والكواكب تبدو كسرب حمام ولقع فى شباك الظلام محاولاً الفكاك من أسره، وبذلك تتشابه عناصر للبياض (البرق والسيوف والكواكب) فى حركتها وسعيها للحيث للفكاك والخلاص من جو الظلام الذى يكبلها. يُضاف إلى ذلك صورة الحيات التى خلعت جلدها وألقت به إلى الريح فإذا به وقد نفخت فيه الصبا كأنه عمود من الذهب المحزّن، وهى صورة دالة على القدرة على التغيير بعد طول ترقب وكمون حيث أُخرجت من الظلمات إلى النور.

وفى هذا الجو المفعم بمحاولات الكائنات قهر عالم الظلام تتجلى الذات فى البيت الثامن بصورة مباشرة من حيث كونها مفردة لتؤكد حضورها باعتبارها طرفاً من أطراف الصراع معلنة عن مأساتها حيث تتشابه والعناصر الأخرى فى الوقوع أسيرة فى شرك الظلام مثلها فى ذلك مثل الكواكب والحمام والسيوف وهنا يطل اللون الأبيض صريحاً باعتباره رمزاً للأمل والخلاص (وعدتنى يا بدرها شمس الضحى) وبذلك تتحدد بؤرة النص ممثلة فى تطلع الشاعر إلى عالم النور والضياء المتمثل فى دالة (شمس الضحى) ويبدو الحلم بطلوع الفجر مرادفاً لحلم الشاعر بالفكاك من سجن الظلام. وهنا تبرز صيغة السؤال الدالة التى تستحضر الزمن متلبساً بالرجاء والتمنى :

متى يقول صاحبي لصاحبي : بدا الصبحُ موجزاً فأوجز

ويتحقق عنصر "المفاجأة" من خلال طرح السؤال بتلك الصيغة؛ ففضلاً عن المفاجأة الأسلوبية التى يحققها تحوّل الخطاب، فإنه يحقق مفاجأة معنوية حين ينتقل بالحلم من دائرة الذات إلى دائرة أوسع بحيث يبدو الحلم بانبلاج الصباح وهزيمة الظلام حلمًا عاماً، وإذا كانت دوال اللون الأسود هى الغالبة فى بداية النص للإيحاء بأن الواقع الغالب هو الظلمة فإن جو الصراع يتغير فى ختام النص فينحاز إلى اللون الأبيض من خلال دواله المتعددة (الصباح - الفجر - النجوم - البدر - البازى) ليؤكد أن الشاعر لم يفقد الأمل فى ظهور الضياء وانتصار النور، وتوحى الصور الشعرية بامتداد هذا الأمل واتساعه ويضطلع الفعل (مدّ) المقترن بدلالة التأكيد بهذه المهمة فى قوله : (والبدر قد مدّ عماد نوره) ويشهد ختام النص تحولاً عكسياً فى دلالة الصور اللونية؛ فبعد أن كانت دوال اللون الأبيض واقعة تحت تأثير الظلام، خاضعة له، إذا بالنقيض يحدث، حيث يبدو الليل كالأدهم المقفز أى الذى فى يديه بياض يبلغ المرفقين وكأنه يلبس قفازاً أبيض، وهى صورة بالغة الدلالة على حلم الشاعر بالخروج من عالم الظلام إلى عالم النور. ويأتى خطاب الشاعر للدهر فى البيت الأخير مسبوقاً بالقسم ليؤكد أن تحقق هذا الحلم رهن بعوامل خارجة عن إرادة الذات وطاقتها وأنها -تبعاً لذلك- لا تملك من الوسائل غير

الترجى والاستعفاف للانعقاد من عالم الأسر والظلام والتشاؤم والانقباض مما تؤكد دالة (الغراب) الواقعة مفعولاً به للفعل (أذق) وهو من أفعال الحواس حيث يعكس المرارة الكامنة فى أعماق الذات وكأنها تريد أن تذيقه من الكأس ذاتها تشفياً وانتقاماً كما يعكس الرغبة العارمة فى إزاحة هذا الكابوس الثقيل الذى يلزمها حيث لا ترى ثمة وسيلة للخلاص منه إلا بإزهاق روحه وإفناؤه. ويكتشد تشبيه الليل بالغراب والصبح بالبازى بدلالات عدة، فهما يجسدان طرفين متناقضين متخاصمين تقوم العلاقة بينهما على المطاردة والانقباض والقنص، ويشير أحدهما إلى عالم الظلام والآخر إلى عالم النور الذى يحلم الشاعر بانتصاره.

يتجاذب النص -كما نرى- لوانان أساسيان هما : الأبيض والأسود. وتنحصر دلالات اللون الأبيض فى المفردات الآتية : (البرق - السيوف - الضحى - الفجر - البدر - الصبح - الكواكب - النجوم - البازى - عمود الذهب). أما اللون الأسود فينحصر فى مفردات أقل هى : (الليل - الظلام - الدجى - الغراب).

وتشير المقارنة إلى تفوق اللون الأبيض (عشر مفردات) على اللون الأسود (أربع) ولكننا نرى أن أغلب مفردات اللون الأبيض تقع فى شباك السواد خاصة فى بداية القصيدة مما يسلبها فاعليتها ويميل بالمعادلة إلى صالح اللون الأسود باعتباره مرادفاً ومعادلاً للواقع الذى يحاصر الذات، ولذلك يغلب التعبير عنه بالجمال الاسمية الخبرية التقريرية مثل (نهارها ليل ... حمائل من الدجى ...) لتقرير حقيقة هذا الواقع المحاصر بالظلام والسواد، ومن هنا ينشأ الصراع بين الواقع -الظلام وبين الأمل أو الحلم- البياض، ولكن هذا الأمل الذى يرمز إليه بالبرق أو الفجر أو الصبح أو البازى يصطدم بواقع صعب؛ فتارة ينحصر بين مكانين محددين ثم يتراجع، وقارة أخرى يقع فى شباك الظلام ولكنه فى كل الأحوال لا ينطفئ ولا يستسلم ولا يخبو تماماً؛ فثمة محاولات دائبة للمقاومة والخلاص والانعقاد كما وضع فى صورة الكواكب أو الحمامات التى توحى بعدم الاستسلام

للواقع، ومن ثم فإن كثرة مفردات اللون الأبيض تشير إلى تعاضل الأمل وتناميه وتجده بالرغم من العقبات التي يصطدم بها.

ويشير حقل الأفعال إلى غلبة الأفعال المضارعة على غيرها باعتبارها تستحضر الواقع أو اللحظة الراهنة. وتتوزع الأفعال جميعها على النحو التالي :

أفعال مضارع مثبتة	أفعال مضارعة منفية	أفعال ماضية	الأمر
يجتري	لم يهز	أهاج	أذق
تعتري	لم تحرز	هزهن	أوجز
تنتري	لم ينجز	بدت	
يقول	لم يعجز	جردت	
يطلع	لم تحرز	طرحت	
يستقصر	لا يشكر	نفخت	
	لا يدرك	رأيت	
	لا يروع	وعدتني	
		بدا	
		عجزت	
		مد	
٦	٨	١١	٢
١٤		١١	٢

ويشير الإحصاء الكلي إلى تردد الفعل المضارع أربع عشرة مرة في مقابل إحدى عشرة مرة للفعل الماضي واثنين للأمر.

نلاحظ أن القسم الأول (الأفعال المضارعة المثبتة) ترتبط بالحركة كالبرق وهو يجتري والحمام وهو ينتري، وهي حركة ترتبط بالأمل والرغبة في الانعتاق والخلاص مثلما توحى بذلك دلالة الفعل (تنتري)، فالانتزاع يقترن بالثورة والرغبة في تغيير الواقع،

كما نجد أن الفعل (يطلع) مقترن بدالة من دوال التمنى والزمن (متى) حيث جاء معطوفاً على الفعل (يقول) المسبوق بـ (متى).

وتأتى فى المقابل المجموعة الأخرى من الأفعال المضارعة الواقعة تحت تأثير النفى والجزم لتؤكد الثنائية التى يقوم عليها النص، وتُعبّر عن واقع الثبات والجمود الذى يحاصر الذات عملياً؛ فالسيوف لم تُهزّز، والوعد لم يُنجز، ونلاحظ أن أغلب أفعال هذه المجموعة يجتمع فيها النفى مع البناء للمجهول فى دلالة على أن إرادة الفعل رهنٌ بعوامل خارجية وتأكيد أن الذات لا تملك إرادتها ولا تستطيع الخلاص إلا بغيرها؛ فمصيرها مرهون بقوى غريبة.

أما الأفعال الماضية فهى فى مجملها غير خاضعة للذات مما يؤكد عجز الذات عن الفعل؛ فهى متعلقة بعوامل خارجية لا تستطيع الذات السيطرة عليها، خاصة ما يتصل بمظاهر الطبيعة كالبرق والسحاب والدّجى والصباح ورياح الصبا والبدر؛ فكلها عوامل فاعلة تتأثر بها الذات لكنها لا تستطيع التأثير عليها، ومن ثم فعلاقة الذات بها تقوم على التمنى والاستعطاف والخضوع؛ وفى جملة (أهاجك البرق) تقع الذات تحت تأثير البرق دون أن تؤثر فيه، وفى جملة (هزّهن عارض) تخرج الذات تملأً من مجال الفعل، وكذلك الحال فى جملة (والبدر قد مدّ عماد نوره ...) فالطبيعة وحدها هى التى تملك إرادة الفعل فى هذه الأمثلة بينما تبدو الذات عاجزة يقتصر دورها على التمنى والانتظار ويرتبط مصيرها بالعوامل الخارجية مثلما يتضح فى خطابه (وعدتنى يا بدرها شمس الضحى ...).

وبينما تبدو الذات عاجزة عن (الفعل) فإن ما حوّلها من كائنات قد أكد قدرته على (الفعل) ونجح فى تغيير واقعه، ونلاحظ أن أربعة من هذه الأفعال قد جاءت بصيغة التضعيف هى (جرّدت - طرّحت - مدّ - هزّهن) حيث اقترن الفعلان الأولان بحركة الحيات، والثالث بقدرة (البدر) والرابع بقدرة (السحاب) مما يؤكد اقتران أفعال هذه الكائنات بالقوة والقدرة والفاعلية.

وتتنوع الأساليب المستخدمة فى القصيدة؛ فهناك الأساليب الإنشائية التى تعبّر عن الرغبة الجامحة فى تحقيق الحلم بالرؤية أو انبلاج النور، إما عن طريق الاستفهام أو الأمر كقوله :

متى يقولُ صاحبى لصاحبى : بدا الصّباحُ موجزاً فأوجِزِ

وهناك أسلوب النداء الذى يستخدم مرتين، إحداهما فى نداء الدهر "بالله، يا دهرُ، أذق غرابه ... " والأخرى فى نداء (البدر) فى قوله : (وعدتنى يا بدرها ...) وقد استخدمهما بغرض الاستعطاف والرجاء والرغبة فى الخلاص من أسر الظلمة. وهناك أسلوب الاستثناء الذى يؤكد أن الظلمة هى الواقع الغالب وأن الأمل أو النهار هو الاستثناء المأمول أو المرجو :

فى بلدةٍ نهارُها ليلٌ سوى كواكبٍ إلى النّهارِ تعتزى

وتتردد أساليب الشرط التى تؤكد الواقع وتقرر الحقيقة :

- السيف لا يروع إن لم يهزّز.

- الوعد لا يشكر إن لم ينجز.

- إن عجزت قلاصه لم يعجز.

وتتوزع الضمائر بين المخاطب (أهاجك - وعدتنى) والغائب الذى يبدو مهيمناً متوافقاً مع غياب الأمل، ونلاحظ أن هناك تسعة أبيات تُختم بأفعال مضارعة يغيب فاعلها أو نائبه. هذه الأفعال تشهد غياباً تاماً للضمائر الفاعلة وهى :

١- يجتزى ← يغيب الفاعل وهو البرق.

٢- يهزّز ← يغيب نائب الفاعل وهو السيف.

٣- تحرز ← يغيب نائب الفاعل وهو الحمائل.

٤- تعتزى ← يغيب الفاعل وهو الكواكب.

٥- ينتزى ← يغيب الفاعل وهو سرب الحمام.

٦- يَنْجَز ← يغيب نائب الفاعل وهو الوعد.

٧- تحرز ← يغيب نائب الفاعل وهو حلية النجوم.

٨- يعجز ← يغيب الفاعل وهو (نافذ).

وعلى هذا النحو تغيب هذه الضمائر الفاعلة الدالة على النور والعطاء والقدرة والفاعلية لتجسد غياب الأمل فى الواقع. وبينما تؤكد ضمائر المخاطب الثلاثة (أهاجك- وعدتنى - أوجز (أنت) توزع الذات وتشبثها وتمزقها فإن ضمائر الحاضر أو المتكلم الدالة على الذات لا تحضر سوى مرة واحدة فى النص كله واقعة تحت تأثير فعل الوعد أو الرجاء فى الفعل الماضى (وعدتنى) مما يشير إلى هروب الذات وتأزمها وترددها فى الحضور العيانى ويؤكد رغبته فى التخفى والتوارى متلبسةً بضمائر الخطاب الغيرية أو الغياب.

وعلى المستوى الإيقاعى يلفتنا النص بإيقاعيه الخارجى والداخلى؛ فهو ينتمى إلى بحر (الرجز) بما يعكسه من تشّت وقلق واضطراب خاصة وأن الزحافات تصيب كثيراً من تفعيلاته. ونلاحظ أن معظم القوافى جمل فعلية حيث تتردد بهذه الصورة تسع مرات من جملة أربعة عشر بيتاً، وكلها أفعال مضارعة باستثناء فعل واحد جاء فى صيغة (الأمر) وهى تنتهى بالزأى المكسورة التى تنسجم وحالة الانكسار التى تعانى منها الذات، فالزأى حرف مهموس وباقترانه بالكسر يجعل القارئ يشعر بصدى صوت الأزيز أو المعاناة وكأنه إزاء صوت يتألم أو يحاصر المكان بأزيزه.

ويتردد صوت الزأى غير مرة قبل الروى فى القافية مما يضاعف الإحساس بصوت الأزيز كما يبدو فى هذه القوافى (يُهَزَز - المجَزَز) كما يتحقق هذا الإحساس من خلال تجاور الألفاظ ذات الإيقاع الصوتى المتشابه أو بما ينجم عن علاقات التجاور من كثافة نغمية كما يبدو فى كلمات مثل (ببازكُرَز - موجزاً فأوجز) بحيث يمثل حرف الزأى مفتاحاً موسيقياً هاماً فى القصيدة.

يتيمة ابن زريق

قال ابن زريق البغدادي :

- ١- لا تعذليه، فإن العذل يولعه
 - ٢- جاوزت في لومه حداً أضرب به
 - ٣- فاستعمل الرفق في تأنيبه، بدلاً
 - ٤- قد كان مضطلاً بالخطب يحمله
 - ٥- يكفيه من لوعة التشتيت أن له
 - ٦- ما أب من سفر إلا وأزعجه
 - ٧- كأنما هو في حل ومرحل
 - ٨- إن الزمان أراه في الرحيل غنى
 - ٩- وما مجاهدة الإنسان توصله
 - ١٠- قد وزع الله بين الخلق رزقهمو
 - ١١- لكنهم كلفوا حرصاً، فلست ترى
 - ١٢- والحرص في الرزق والأرزاق قد قسمت-
 - ١٣- والدهر يعطي الفتى من حيث يمنعه-
 - ١٤- أستودع الله في بغداد لي قمراً
 - ١٥- ودعته وبودى لو يودعني
 - ١٦- وكم تشب بى يوم الرحيل ضحى
 - ١٧- لا أكذب الله، ثوب الصبر منخرق
 - ١٨- إننى أوسع عذرى فى جنايته
 - ١٩- رزقت ملكاً فلم أحسن سياسته
 - ٢٠- ومن غدا لا بساً ثوب التعميم بلا
- قد قلت حقاً، ولكن ليس يسمعه
من حيث قدرت أن اليوم ينفعه
من عذله، فهو مضى القلب موجهه
فضيقت بخطوب الدهر أضلعه
من النوى كل يوم ما يروعه
رأى إلى سفر بالعزم يزعمه
موكل بفضاء الله يذرعه
ولو إلى السد أضحى وهو يزعمه
رزقاً، ولا دعة الإنسان تقطعه
لم يخلق الله من خلق يضيعه
مسترزقاً، وسوى الغايات تقنعه
بغى، ألا إن بغى الموء يصصره
إرثاً، ويمنعه من حيث يطمعه
"بالكرخ" من فلك الأزارار مطلعته
صفو الحياة، وأنى لا أودعه
وأدمعى مستهلات وأدمعه
عنى بفرقتيه، لكن أرقعه
بالبين عنه، وجرمى لا يوسعه
وكل من لا يسوس الملك يخلعه
شكر عليه، فإن الله ينزعه

٢١- اعتضتُ من وجه خلى بعد فرقة -
 ٢٢- كم قائل لي: ذقت البين، قلت له:
 ٢٣- ألا أقمت فكان الرشد أجمعه ؟
 ٢٤- إنى لأقطع أيامى، وأنفدها
 ٢٥- بمن إذا هجع النوامُ بتُ له
 ٢٦- لا يطمئن لجنبى مضجع، وكذا
 ٢٧- ما كنتُ أحسبُ أن الدهرَ يفجعنى
 ٢٨- حتى جرى البينُ فيما بيننا بيدِ
 ٢٩- قد كنتُ من ريب دهرى جازعاً فرقاً
 ٣٠- باللهِ يا منزلَ العيش الذى درستُ
 ٣١- هل الزمانُ معيدٌ فيك لذتنا
 ٣٢- فى ذمة الله من أصبحت منزله
 ٣٣- من عنده لى عهدٌ لا يضيعة
 ٣٤- ومن يُصدع قلبى ذكره، وإذا
 ٣٥- لأصبرنَ لدهرٍ لا يمتنعنى
 ٣٦- علماً بأن اصطبارى مُعقب فرجاً
 ٣٧- عسى الليالى التى أضنت بفرقتنا
 ٣٨- وإن تغلّ أحداً منا منيته

كأساً أجرعُ منها ما أجرعه
 الذنبُ واللهِ ذنبى لستُ أدفعه
 لو أننى يوم بان الرشد أتبعه
 بحسرةٍ منه فى قلبى تقطعه
 -بلوعة منه- ليلى، لستُ أهجعه
 لا يطمئن له مذ بنتُ مضجعه
 به، ولا أن بى الأيام تفجعه
 عسراء، تمنعنى حظى وتمنعه
 فلم أوق الذى قد كنتُ أجزعه
 آتساره، وعفتُ مذ بنتُ أربعه
 أم الليالى التى أمضته تُرجعه ؟
 وجاد غيثٌ على مغناك يمرعه
 كما له عهدٌ صدق لا أضيعة
 جرى على قلبه ذكرى يستدعه
 به، ولا بى فى حالٍ يمتعه
 فأضيقُ الأمرِ إن فكّرت أوسعه
 جسمى، ستجمعنى يوماً وتجمعه
 فما الذى بقضاء الله يصنعه ؟!

لم يُعرف لابن زريق البغدادي المتوفى سنة ٤٢٠هـ غير هذه القصيدة الفريدة التي قيل إنها وجدت معه عند وفاته وهو بعيد عن زوجته التي تركها بموطنه بغداد ورحل إلى الأندلس طلباً للرزق غير عابئ بنصحها بعدم الرحيل ...

ويتوجه ابن زريق في مستهل قصيدته بخطابه الشعري إلى زوجته مظهراً ندمه وأسفه على عدم الاستماع إلى نصيحها بعد أن قاسى أهوال الغربة والوحدة ولم يكن من ترحاله سوى السراب والألم وفقد الزوجة المحبّة.

ونلاحظ أن الشاعر تعمّد تغييب شخصه في الجزء الأول من النص، فظل مختفياً أو مستتراً في ضمير الغائب المفرد حتى البيت الرابع عشر حيث نشهد حضوره للمرة الأولى :

أستوعُ الله في بغداد لي قمرًا "بالكرخ" من فلك الأزار مطلقه

وفي ظني أن غياب الشاعر أو استتاره على مدى هذا الحيز الزمني يعكس إحساسه بالندم وتأنيب الضمير وفداحة الجرم الذي ارتكبه بالرحيل والغياب عن زوجته ووطنه ومن ثم يسيطر عليه إحساس بالتواري والاختفاء والاستتار فينشطر ويجرّد من نفسه شخصاً آخر ويستحيل منذ البيت الأول إلى صوت خارجي محايد فنرى أنفسنا إزاء ثلاثة أصوات هم : المخاطب والمخاطب والغائب، والواقع أن المخاطب والغائب شخص واحد هو الشاعر.

وتؤدى اللغة دورها في إظهار الإحساس بالندم والأسف وتأكيد ثنائية الخطأ والصواب؛ خطأ الشاعر في مقابل موقف الزوجة المصيب، ويضطلع أسلوب النهي في البيت الأول بهذا الدور كما تقوم الجملة الاسمية الخبرية المؤكدة بتأكيد إحساس الشاعر بالندم (فإن العذل يولعه) وتصور الجملة الفعلية (يولعه) ما أصاب قلب الشاعر من حرقة كلما تذكر نصح الزوجة ولومها، وتأتى الجملة المؤكدة الثانية (قد قلت حقاً) لتؤكد صواب رأى الزوجة وسلامة موقفها بينما تصور الجملة الأخيرة في البيت الأول بما تتضمنه من استدراك ونفي خطأ موقف الشاعر / الزوج الذي لم يستجب لصوت العقل فأصابه ما أصابه مما أسلمه إلى التواري والتخفى خزيًا وندماً واعتراًفاً بالخطأ.

والقصيدة كلها تتمحور حول فكرة الإحساس بالندم الذى يصل فى نظر الشاعر إلى حد الجرم والجناية (البيت الثامن عشر) ويستغرق التعبير عن هذا الإحساس جزءاً كبيراً من القصيدة وتلعب بنية السرد دوراً واضحاً فى هذا المقام وقد تتداخل معها -بشكل ضئيل- البنية الحوارية حيث تتعدد أصوات خارجية وتشتبك فى حوار مع الذات التى تقر بذنبها وجنابتها كما فى قوله :

كم قائل لى : ذقت البين، قلت له : الذنبُ واللهِ ذنبى لستُ أدفعهُ

وإذا كانت صورة الذات تتوزع بين الغياب والحضور فإن صورة المحبوبة تمثل بقوة منذ البيت الأول متجلية فى ياء المخاطب الواقعة فى موضع الفاعلية والهيمنة كما فى قوله (لا تعذليه) أو المائلة فى تاء الفاعل التى تتكرر ثلاث مرات فى بيتين متتاليين (٢،١) واقعة تحت تأثير ثلاثة أفعال هى (قلت) الدالة على الحوار والاتصال، و(جاوزت) التى توحى بمدى الدور الذى قامت به الزوجة للحيلولة بينه وبين الرحيل، و(قدرت) الذى يشير إلى رجاحة عقل الزوجة وقدرتها على الرؤية الصحيحة للأحداث.

ويتجلى حضور الزوجة فى البيت الثالث من خلال ياء الفاعل فى صيغة الأمر التى توحى بمدى ما أصاب الشاعر من ألم وتحسر وما اعتراه من إحساس بالذنب والتقصير. مما أفضى به إلى الغياب والتخفى فى مقابل حضور الزوجة القوى :

فاستعملى الرفق فى تأنيبه، بدلاً من عذله، فهو مضمنى القلبِ موجهه

وتتجلى المحبوبة فى صورة القمر بما توحى به من دلالات النور الذى يبدد الظلمات فضلاً عن العلو والملاحة والاستدارة :

أستودع الله فى بغداد لى قمراً "بالكسر" من فلك الأزرار مطلعهُ

وتلوح المحبوبة تارة أخرى فى صورة (المُلك) أو (الملكة) بكل دلالاتها الموحية بينما تبدو الذات فى صورة من عجز عن سياسة هذا الملك فلم يَجُنْ إلا البوار والخسران، وهى صورة بالغة الدلالة فى سياق الواقع السياسى الذى عاشه ابن زريق :

رُزِقَهُ مُلْكًا فَلَمْ أَحْسَنْ سِيَاسَتَهُ وَكُلُّ مَنْ لَا يَسُوسُ الْمَلِكَ يَخْلَعُهُ

وفلاحظ أن المحبوبة تستتر في ضمائر الغياب لاسيما المذكر منها وذلك في موقف الفراق والوداع بينما تحضر الذات بقوة في مفارقة واضحة كما في قوله :

وَدَعَتْهُ وَيُودِّي لَوْ يُوَدِّعُنِي صَفْوَ الْحَيَاةِ، وَأَنْتَى لَا أُوَدِّعُهُ
وَكَمْ تَشَبَّهَ بِي يَوْمَ الرِّحِيلِ ضَحَى وَأَدْمَعِي مَسْتَهْلَاتٌ وَأَدْمَعُهُ
لَا أَكْذِبُ اللَّهَ، ثُوبَ الصَّبْرِ مَنْخَرَقٌ عَنِّي بِفِرْقَتِهِ، لَكِنْ أَرْقُوعُهُ

وقد تتجلى المحبوبة في موقف الفراق في صورة (الخلّ) أو (الخليل) الذي يتذكر الشاعر وجهه في الغربة القاتلة ويعتاض منه كأس المرارة والفرقة :

اعتضتُ من وجه خلّي -بعد فرقته- كأسًا أجرعُ منها ما أجرعُهُ

وفي مقام البكاء على الماضي والحنين إليه والإشادة بوفاء المحبوبة وإخلاصها يشير إليها باستخدام (من) الموصولة لتخرج من صورتها الفريدة المحددة إلى إطار عام تغدو معه رمزاً أو أنموذجاً للوفاء والقيم النبيلة :

فِي ذِمَّةِ اللَّهِ مِنْ أَصْبَحْتَ مَنْزَلَهُ وَجَادَ غَيْثٌ عَلَى مَغْنَاكَ يُمرَعُهُ
مَنْ عِنْدَهُ لِي عَهْدٌ لَا يَضِيعُهُ كَمَا لَهُ عَهْدٌ صَدَقَ لَا أَضِيعُهُ
وَمَنْ يُصَدِّعْ قَلْبِي ذِكْرَهُ، وَإِذَا جَرَى عَلَى قَلْبِهِ ذِكْرِي يَصْدَعُهُ

ويعدُّ استخدام أساليب التأكيد من أكثر الظواهر الأسلوبية شيوعاً في القصيدة، وهو يتسق مع ما يحرص عليه الشاعر من تأكيد معاني الوفاء والإخلاص والتمسك بالبقاء في الوطن والاستماع إلى نصيح الأهل والأحباب.

وتتنوع أساليب التأكيد المستخدمة، فهناك التأكيد بـ "إن" التي تتردد بكثرة، وترد في مجال الاعتراف بالذنب والإقرار بالخطأ والندم كقوله :

- إنى أوسع عذرى فى جنايته.

- لا تعذليه، فإن العذل يولعه.

- إنى لأقطع أيامى وأنفدها.

كما يكثر استخدام حرف التحقيق والتأكيد (قد) فى سياق الفعل الماضى، وتنوع أوجه التأكيد بهذا الأسلوب؛ فبعضها يؤكد تصرف الزوجة أو كلامها ونصحها للزوج كقوله : (قد قلت حقاً)، وبعضها ينسحب على سلوك الشاعر وتأكيد معاناته وآلامه، كقوله :

قد كان مضطجعاً بالخطب يحملهُ فضيقت بخطوب الدهر أضلعهُ

قد كنتُ من ريب دهرى جازعاً فرقاً فلم أوقَ الذى قد كنتُ أجزعهُ

وقد يستخدم هذا الأسلوب فى تأكيد حقائق الحياة المستمدة من تجربة

الشاعر، كقوله :

قد وزع الله بين الخلق رزقهمو لم يخلق الله من خلق يضيّعهُ

والحرص فى الرزق -والأرزاق قد قُسمتْ- بغي، ألا إن بغي المرء يصرعهُ

وقد يكون التأكيد بالقسم ويتردد فى موقفين، أحدهما الإقرار بالذنب، كقوله:

كم قائلٍ لى : ذقت البينَ ، قلت له : الذنبُ واللهِ ذنبى لستُ أدفعهُ

والآخر فى معرض التشبث بالماضى والحنين إليه كقوله :

باللهِ يا منزلَ العيش الذى درستُ آثارةُ، وعفتُ مذ بنتُ أربعةُ

وقد يتحقق التأكيد فى الفعل نفسه باتصاله بنون التوكيد الثقيلة، كقوله :

لأصبرنَ لدهرٍ لا يمتنعى به، ولا بى فى حالٍ يمتعهُ

وإذا كان استخدام أساليب التأكيد من الصيغ اللغوية المألوفة لتأكيد وفاء الشاعر،

فإن صيغ النفى وأساليبه تتردد بكثرة لنفى المعنى النقيض، وتنوع هذه الأساليب

كاستخدام (ليس) فى البيت الأول فى نفى استجابة الشاعر لنصح زوجته، واستخدام

(لست) فى معرض الإقرار بالذنب والانفراد بالخطأ فى قوله :

كم قائل لي : ذقت البين ، قلت له : الذنب والله ذنبي لست أدفعه
ويتردد أسلوب النفي (لست) مرة أخرى في الإشارة إلى ما يعانيه الشاعر من
سهر وأرق في قوله :

بمن إذا هجع النوامُ بُتُّ له -بلوعةٍ منه - ليلى، لستُ أهجعه
وقد يجتمع أسلوبان للنفي في بيت واحد ، كالجمع بين (ما) و(لا) في
استخلاص الحكمة المستمدة من تجربته الخاصة وذلك في قوله :
وما مجاهدةُ الإنسان توصلهُ رزقًا، ولا دعةُ الإنسان تقطعهُ
ويستخدم حرف النفي والجزم (لم) في استخلاص مثل هذه النتيجة التي
انتهت إليها تجربته الخاسرة :

قد وزَّعَ الله بين الخلق رزقَهُم لم يخلق الله من خلق يضيِّعهُ
ويحتل حرف النفي (لا) الصدارة بين حروف النفي الأخرى، فهو يتردد في
الآيات (٩، ١٥، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٦، ٢٧، ٢٣، ٢٥)، وقد يتردد مجتمعاً مع حرف نفي
آخر كما في البيت التاسع أو يتردد مرتين في البيت الواحد كما في البيت السادس
والعشرين، وهو يأتي في الأغلب الأعم مرتبطاً بموقف الشاعر نافيًا عنه الجحود
والنسيان والكذب والراحة والنوم كما في قوله :

ودَعَتْهُ وبُودَى لو يودَعنى	صفو الحياة، وأتى لا أودعه
لا أكذبُ الله، ثوب الصبر منخرق	عنى بفرقتي، لكن أرقعه
إنى أوسَّعُ عذرى فى جنايته	بالبين عنه، وجرمى لا يوسعه
لا يطمئن لجنبى مضجع، وكذا	لا يطمئن له مذبت مضجعه
من عنده لى عهدٌ لا يضيِّعهُ	كما له عهدٌ صدق لا أضيِّعهُ

ومن الظواهر اللغوية اللافتة كثرة استخدام الجمل الاعتراضية والفصل بين أركان
الجملة مما يمكن الرجوع إليه في الآيات (١٢، ١٣، ٢١، ٢٥، ٢٦، ٢٧). ومثل هذا

الفصل بين الجمل يتفق وحالة الشاعر النفسية بما ينتابها من تشّت وقلق وتوتر ويتسق وفكرة الانفصال المكنى التى عاشها. أما كثرة الجمل الاعتراضية فتتسق وموقف (الاعتراض) الذى وقفته الزوجة حيث عارضت رحيله عنها وحاولت أن تحول بينه وبين السفر، وتتنوع المواقف التى تتردد فيها الجمل الاعتراضية؛ فبعضها يرتبط بالحكمة التى استخلصها من تجربة الاغتراب كما فى قوله فاصلاً بين المبتدأ وخبره بجملة حكمية :
والحرص فى الرزق -والأرزاق قد قُسمت- بغى، ألا إن بغى المرء يصرعهُ

وقد تأتى فى معرض الفصل بين الفعل ومفعوله الثانى كما فى قوله :

والدهرُ يعطى الفتى -من حيث يمنعه- إرثاً، ويمنعه من حيث يطمعه

وقد يرتبط الفصل بمواقف الفراق والحرقه كما فى قوله :

اعتضتُ من وجه خلى -بعد فرقته- كأساً أجرعُ منها ما أجرعهُ
بمن إذا هجع النوام بتُ له -بلوعة منه- ليلى، لستُ أهجعهُ

وتقوم الصيغ اللغوية بمهمة أخرى، هى تأكيد قيام العلاقة بين الطرفين (الشاعر وزوجه) على مبدأ التكافؤ والتماثل؛ فهما يتقاسمان الوفاء والإخلاص والسهرة والمعاناة وألم الفراق، وتتنافس الصيغ اللغوية فى أداء هذا الدور، كاستخدام صيغة (كذا) التى تدل على التساوى والتكافؤ، وذلك فى قوله :

لا يطمئن لجنبى مضجعُ، وكذا لا يطمئن له مذ بنتُ مضجعهُ

وقد تضطلع أساليب النفى بهذه المهمة كقوله :

ما كنتُ أحسبُ أن الدهرَ يفجعنى به، ولا أن بى الأيام تفجعهُ

وقد يتحقق ذلك باستخدام أساليب للكثرة أو العطف كقوله :

وكم تشبّت بى يوم الرحيل ضحى وأدمعى مستهلاتٌ وأدمعهُ

وتقوم أساليب الشرط أحياناً بهذا الدور كقوله :

ومن يُصدّع قلبى ذكره، وإذا جرى على قلبه ذكرى يصدّعهُ

وقد يقوم حرف التشبيه (كما) بتحقيق مثل هذا التكافؤ في الشاعر
والعواطف، كقوله :

من عنده لى عهدٌ لا يضيّعهُ كما له عهدٌ صدقٍ لا أضيّعهُ

ومن الظواهر اللافتة على المستوى الصرفى استخدام التضعيف فى الأفعال
والأسماء والحروف بصورة لافتة؛ وبالنسبة للأفعال، فإن هذه الظاهرة تشيع بكثرة فى
الأفعال المضارعة التى تعكس موقف الشاعر فى اللحظة الراهنة، ومن أمثلتها (يروّعه -
يضيّعه - أودّعه - أرفّعه - أوسّع - يوسّعه - أجرّع - أجرّعه - تقطّعه - لا يضيّعه -
لا أضيّعه - يصدّع - يصدّعه - لا يمتّعنى - يمتّعه).

وتدور هذه الأفعال المضعّفة فى مجالات متعددة؛ فبعضها يصوّر موقف الفراق
كاستخدام الفعل المضارع المضعّف (يصدّع) الذى يتكرر مرتين فى بيت واحد للتشديد
على ما أصاب الزوجين من ألم الفراق، وذلك فى قوله :

ومن يصدّع قلبى ذكره، وإذا جرى على قلبه ذكرى يصدّعهُ

فاستخدام (التضعيف) فى الفعل (يصدّع) يضخّم حالة التصدّع التى أصابت
الشاعر وزوجه ويشدّد على أثر الفراق وتداعياته.

ويأتى التضعيف فى الفعل (أجرّع) ليؤكد الكثرة فيما أصاب الشاعر من مرارة
الفراق، مشدداً على حاسة التذوق فى ذلك الموقف :

اعتضتُ من وجه خلى بعد فرقته - كأساً أجرّع منها ما أجرّعهُ

ويكثر استخدام التضعيف فى الأفعال المجسدة لحالة الفراق والوداع حيث
يتردد فى الفعل (يودّع) الذى يتكرر ثلاث مرات فى بيت واحد للتشديد على
أثر موقف الوداع والمبالغة فى تجسيده، ونلاحظ أن التضعيف فى البيت ذاته يتسع
ليشمل الاسم (وبودّى) والحرف (أنّى) فى إشارة دالة لتأكيد موقف الشاعر فى الوفاء
والتشبث بالمحبوبة :

وَدَعَتْهُ وَبُودَى لَوْ يُوَدِّعُنِي صَفْوُ الْحَيَاةِ، وَأَنْتَى لَا أُوَدِّعُهُ

ويكثر التضعيف في تأكيد حالة الفزع والروع التي أصابت الذات في موقف النوى أو الفراق، فنرى هذا التضعيف يشمل الاسم والفعل والحرف والظرف في قوله :

إِنِّي أَوْسَعُ عَذْرَى فِي جَنَائِتِهِ بِالْبَيْنِ عَنْهُ، وَجُرْمِي لَا يَوْسَعُهُ

ويشمل التضعيف الأفعال الماضية للتأكيد على المواقف المرتبطة بتجربة الشاعر،

كاستخدام الفعل (ضَيِّقَ) في الدلالة على ما أصابَ نِ هُمُومِ الدَّهْرِ وَخَطُوبِهِ :

يَكْفِيهِ مِنْ لَوْعَةِ التَّشْتِيتِ أَنْ لَهُ مِنْ النَّوَى كُلِّ يَوْمٍ مَا يَرَوُّعُهُ

ويأتي التضعيف في الفعل للتأكيد على هذا المعنى الإيماني :

قَدْ وَزَعَ اللَّهُ بَيْنَ الْخَلْقِ رِزْقَهُمْ لَمْ يَخْلُقِ اللَّهُ مِنْ خَلْقٍ يَضِيعُهُ

ويشيع التضعيف كذلك في الأسماء لاسيما ما يتصل بالفراق والسفر

والأقدار والحظوظ كاستخدام ألفاظ : (النَّوَى، الرَّحِيلُ، النَّعِيمُ، النَّوَامُ، الدَّهْرُ، حَظِّي، لَدَتْنَا، مَنِيَّةٌ).

وعلى هذا النحو تضطلع الصيغ والأساليب اللغوية بتجسيد هذه التجربة

الإنسانية المؤلمة، والكشف عن طبيعة هذه العلاقة الإنسانية النادرة بين الشاعر وزوجه في صورها المختلفة.

نونية ابن زيدون

قال ابن زيدون (ديوانه تحقيق على عبد العظيم، ص ١٤١ - ١٤٨) :

- ١- أضحى التثائي بديلاً من تدانينا
 - ٢- ألا -وقد حان صبحُ البين- صَبَحْنَا
 - ٣- مَنْ مُبْلَغُ الْمَلَبِّ سِينَا بِسَانْتِزَاحِهِمْ
 - ٤- أَنَّ الزَّمَانَ الَّذِي مَا زَالَ يَضْحَكُنَا
 - ٥- غِيْظَ الْعِدَا مِنْ تَسَاقِينَا الْهَوَى، فِدَعَوْا
 - ٦- فَانْحَلَّ مَا كَانَ مَعْقُودًا بِأَنْفُسِنَا
 - ٧- وَقَدْ نَكُونُ، وَمَا يُخْشَى تَفَرُّقُنَا
 - ٨- يَا لَيْتَ شَعْرَى -وَلَمْ نُعْتَبْ أَعَادِيكُمْ-
- وَنَابَ عَنْ طِيبِ لُقْيَانَا تَجَافِينَا
حَيْنٌ، فَقَسَامَ بِنَا لِلْحَيْنِ نَاعِينَا
حُزْنًا مَعَ الدَّهْرِ لَا يِلَى، وَيُبَلِينَا :
أُنْسًا بِقَرِيهِمْ قَدْ عَادَ يُبْكِينَا
بِأَنْ نَغْصَ، فَقَالَ الدَّهْرُ : آمِينَا
وَانْبَتَ مَا كَانَ مَوْصُولًا بِأَيْدِينَا
فَالْيَوْمَ نَحْنُ، وَمَا يُرْجَى تَلَاقِينَا
هَلْ نَالَ حِظًّا مِنَ الْعُتْبَى أَعَادِينَا؟^(١)

* * *

- ٩- لَمْ نَعْتَقِدْ بَعْدَكُمْ إِلَّا الْوَفَاءَ لَكُمْ
 - ١٠- مَا حَقُّنَا أَنْ تُقْرَؤَا عَيْنَ ذِي حَسَدٍ
- رَأْيَا، وَلَمْ نَتَقَلَّدْ غَيْرَهُ دِينَا
بِنَا، وَلَا أَنْ تَسْرُوا كَاشِحًا فِينَا^(٢)

* * * *

- ١- كُنَّا نَرَى الْيَأْسَ تُسْلِينَا عَوَارِضُهُ
 - ١٢- بِنْتُمْ وَبِنَا، فَمَا ابْتَلَتْ جَوَانِحُنَا
 - ١٣- نَكَادُ حِينَ تُنَاجِيكُمْ ضَمَائِرُنَا-
 - ١٤- حَالَتْ لِفَقْدِكُمْ أَيَّامُنَا ففَدَتْ
 - ١٥- إِذْ جَانِبُ الْعَيْشِ طَلَقَ مِنْ تَأْلُفُنَا
 - ١٦- وَإِذْ هَصَرْنَا فَنُونَ الْوَصْلِ دَانِيَةً
- وَقَدْ يئُسْنَا، فَمَا لِيَأْسٍ يُغْرِينَا ؟
شَوْقًا إِلَيْكُمْ، وَلَا جَفَتْ مَا قِينَا
يَقْضَى عَلَيْنَا الْأَمْسَى، لَوْلَا تَأْسِينَا
سُودًا، وَكَانَتْ بِكُمْ بَيْضًا لِيَالِينَا
وَمَرَبَّعُ اللَّهِ وَصَافٍ مِنْ تَصَافِينَا
قِطَافُهَا، فَجَنِينَا مِنْهُ مَا شِينَا

* * *

^(١) العتبى : الرضا والسرور بعد الإساءة، نعتب : نرضى.

^(٢) الكاشح : المضمحل العداوة.

١٧- لِيُسْقَ عَهْدُكُمْ عَهْدُ السُّرُورِ، فَمَا

١٨- لَا تَحْسِبُوا نَأْيَكُمْ عَنَّا يُغَيِّرُنَا

١٩- وَاللَّهِ مَا طَلَبْتَ أَهْوَاؤُنَا بَدَلًا

٢٠- وَلَا اسْتَفَدْنَا خَلِيلًا عَنكَ يَشْفَعُنَا

كُنْتُمْ لَأَرْوَاحِنَا إِلَّا رِيَا حِينَنَا

إِنْ طَالَمَا غَيَّرَ النَّأْيُ الْمُحِبِّينَا

مِنْكُمْ، وَلَا انْصَرَفَتْ عَنْكُمْ أَمَانِينَا

وَلَا اتَّخَذْنَا بَدِيلًا مِنْكَ يُسْلِينَا

* * *

٢١- يَا سَارَى الْبَرْقِ غَادِ الْقَصْرِ وَاسْقِي بِهِ

٢٢- وَاسْأَلِ هُنَالِكَ : هَلْ عَنَى تَذَكُّرُنَا

٢٣- وَيَا نَسِيمَ الصَّبَا بَلِّغْ تَحِيَّتَنَا

٢٤- فَهَلْ أَرَى الدَّهْرَ يَقْضِينَا مَسَاعِفَةً

مَنْ كَانَ صِرْفَ الْهَوَى وَالْوَدَّ يَسْقِينَا

إِلْفًا، تَذَكُّرُهُ أَمْسَى يُعْنِينَا ؟

مَنْ لَوْ عَلَى الْبُعْدِ حَيٌّ كَانَ يُحْيِينَا

مِنْهُ، وَإِنْ يَكُنْ غَبًا تَقَاضِينَا ؟

* * *

٢٥- رَيْبُ مُلْكٍ كَانَ اللَّهُ أَنْشَأَهُ

٢٦- أَوْ صَاغَهُ وَرِقًا مُحَضًّا، وَتَوَجَّهَ

٢٧- إِذَا تَأَوَّدَ آدَتُهُ رِفَاهِيَّةً

٢٨- كَانَتْ لَهُ الشَّمْسُ ظَنَرًا فِي أَكْلَتِهِ

٢٩- كَأَنَّمَا أُثْبِتَتْ فِي صَحْنٍ وَجَنَّتِهِ

٣٠- مَا ضَرُّ أَنْ لَمْ نَكُنْ أَكْفَاءَهُ شَرْفًا

مِسْكًا، وَقَدَّرَ إِنْشَاءَ الْوَرَى طِينَا

مِنْ نَاصِعِ الثُّبْرِ إِبْدَاعًا وَتَحْسِينًا^(١)

تَوْمُ الْعُقُودِ، وَأَدْمَتَهُ الْبُرَى لِينًا^(٢)

بَلْ مَا تَجَلَّسَى لَهَا إِلَّا أَحَايِينَا^(٣)

زُهْرُ الْكَوَاكِبِ تَعْوِيذًا وَتَزِينَا

وَفِي الْمَوَدَّةِ كَافٍ مِنْ تَكَافِينَا

* * *

(١) الورق : الدراهم الفضية.

(٢) تأوَّد : تمايل؛ آدته : أنقلته؛ توم العقود : عقود مزدوجة من اللؤلؤ؛ البرى : الخلاخيل، جسع برة.

(٣) الظنر : الحاضنة والمرضة، أكلة : جمع كلة وهي السائر الرقيقة.

- ٣١- يا روضة طالما أجننت لواحظنا
 ٣٢- ويا حياة تملينا بزهرتها
 ٣٣- ويا نعيمًا خطرنا من غضارته
 ٣٤- لسنا نسميك إجلالاً وتكرمة
 ٣٥- إذا انفردت وما شورك في صفة

ورداً جللاه الصبا غضا ونسرينا
 منى ضروبا ولذات أفانينا
 في وشى نعى سحبتا ذيله حيناً
 وقدرك المعتلى عن ذاك يغينا
 فحسبنا الوصف إيضاحاً وتبيناً

* * *

- ٣٦- يا جنة الخلد أبلدنا بسدرتها
 ٣٧- إن كان قد عز في الدنيا اللقاء ففي
 ٣٨- كأننا لم نبست، والوصل ثالثنا
 ٣٩- سران في خاطر الظلماء يكتمنا
 ٤٠- لا غرو في أن ذكرنا الحزن حين نهت
 ٤١- إنا قرأنا الأسى يوم النوى سوراً
 ٤٢- أما هواك فلم نعدل بمنهله
 ٤٣- لم نجف أفق جمال أنت كوكبه
 ٤٤- ولا اختياراً تجنباؤه عن كذب

والكوثر العذب زقومًا وغسلينا^(١)
 مواقف الحشر نلقاكم ويكفيننا
 والسعد قد غص من أجفان واشينا
 حتى يكاد لسان الصبح يفشيننا
 عنه النهى، وتركنا الصبر ناسينا
 مكتوبة، وأخذنا الصبر تلقينا
 شرياً، وإن كان يروينا فيظميننا
 سالين عنه، ولم نهجره قالينا
 لكن عدتنا - على كره - عوادينا

* * *

- ٤٥- نأسى عليك إذا حئت مشعشة
 ٤٦- لا أكؤس الراح تبنى من شمائلنا
 ٤٧- دومي على العهد - ما دُمننا - محافظة
 ٤٨- فما استعضنا خليلاً منك يحبسنا

فينا الشمول، وغنانا مغنيننا
 سيما ارتياح، ولا الأوتار تلهينا
 فالحر من دان إنصافاً، كمّا ديننا
 ولا استفدنا حبيباً عنك يشيننا

(١) السدر : شجر النبق؛ والزقوم : شجرة ذات نمر مر.

جاءوا صبا نحونا من علو مضى
مضى وفاء وإن لم تبدلى صلة -
مضى الجواب متاع إن شفت به
عليك منا سلام الله ما بقيت

بدر الدجى لم يكن حاشاك - يصبينا
الطيب يقنعنا، والذكر يكفيننا
بيض الأيسر التى ما زلت تولينا
صباة منك نخميه افتخينا

يكشف الخطاب الشعري - منذ بدايته - عن تأزم علاقة ابن زيدون بولادة تلك الأميرة القرطبية، وتحوّل تلك العلاقة من الإيجاب إلى السلب أو من الوصل إلى الهجر، وبذلك يُفصح البيت الأول عن بؤرة النصّ ويمنحنا مفاتيحه ويؤدى مهمة العنوان فى القصيدة الحديثة، فيكرن هو المفتاح الذهبى للولوج إلى عالم النصّ، ويُحدّد للقارئ منذ البداية مسار التجربة الشعورية.

ولأن الفكرة الأساسية التى تتمحور حولها القصيدة هى تحول تجربة العاشقين من الإيجاب إلى السلب، فإنّ الشاعر يعتمد اعتماداً أساسياً على منهج "التضاد التعبيري" ممثلاً فى عنصرى "التضاد" و"المقابلة"، فيقابل بين زمنين : الزمن الماضى المرادف لزمن "التداني" أى القرب والوصال وطيب اللّقاء، وبين الزمن الحاضر؛ زمن اللحظة الراهنة المعادل للتأني والتجافى. وبذلك تضعنا القصيدة منذ البداية أمام زمنين متقابلين يستأثر كل منهما بموقف مناقض للآخر، وسيظل ذلك سمة أساسية تُلوّن القصيدة كلها.

وما إن تكاشف الذات نفسها بالحقيقة المؤلمة وقد تحوّلت إلى زمن الفراق حتى تفقد تماسكها، فيرتفع صراخها، وينعكس ذلك على الخطاب الشعري، فينزع إلى "الجهارة" و"الخطابية" ويبدو أقرب إلى صراخ الثكالى ونواحهم، وتبدو تلك النون الممدودة المطلقة التى تتردد فى ختام كل بيت وكأنها صرخة حزينة يردّد الفضاء أصداءها.

وتعكس تلك النغمة الحادة المدوية عدم تقبل الذات فكرة الفراق وعدم تكيفها مع الزمن الجديد، كما تعكس ما أصابها من تصدّع، فلا تملك إلا أن تصرخ معبرة عن تصدّعها وانهارها، ولذلك يُستهل البيت الثانى بصيغة "ألا" الخطابية التى تُستخدم للتبنيه والإشارة إلى أن ثمة أمراً جليلاً قد حدث، و - خدم الشاعر صيغ التحقيق والتقرير مثل: "قد حان" ... و"صَبَحنا" وهى صيغة زمنية تُحدّد زمن التحول من الوصال إلى الهجر ويساعد "التضعيف" فيها على مضاعفة الإحساس بهول الفراق الذى يُعبّر عنه بصورة دالة هى "صبح البين"، وتستوقفنا هذه الصورة الاستعارية؛ فالصبح أو الصباح يوحى بالنور والإشراق ويمثل حلمًا للشعراء والعشاق المؤرّقين، فلماذا اختلف إحساس الشاعر بالصباح

وقرنه بالبين ؟ إن ذلك يعنى أن الزمن الحقيقي أو المثالى عنده هو الليل المرادف لزمن الوصال، فالليل هو زمن اختلاس العشق حيث لا رقيب ولا كاشح، ومن هنا فإن الشاعر يرى فى الصباح زمناً مضاداً لزمّنه الخاص، فقد أتى الصباح نذيراً بالفراق مثلما رآه ناجى فى قصيدة "الأطلال" :

وإذا الثور نذير طالع وإذا الفجر مُطلٌ كالحريق

وتتضافر الألوان البديعية فى تعبير تجربة الشاعر وتلوينها بألوانٍ قاتمة، فيتجانس "الحين" بمعنى الزمن مع "الحين" بمعنى "الهلاك" بحيث ترى الذات فى تحول زمن سعادتها إلى النقيض تحولاً من الحياة إلى الموت وبذلك تكتسب تجربة العشق أبعداً أكثر عمقاً وإنسانية؛ بحيث يصبح الحب والوصال مرادفين للحياة، ويصبح "البين" معادلاً للموت والهلاك.

ويأتى طرح السؤال فى البيت الثالث ليثير الوعى بعدة حقائق؛ فهو يؤكد أولاً حقيقة الانفصال بين العاشقين وتباعد المسافة المكانية بينهما، ومن ثمّ فالشاعر يبحث عن "وسيط" ينقل إليها "رسالته" المبتوثة فى الأبيات التالية، منحياً باللائحة على "الزمان" الذى أحدث هذا التحوّل فأبدل بالسعادة شقاءً، وبالقرب نأياً وبالوصال فراقاً وهجرأً. ولا يفتأ "التضاد" يمارس دوره الفاعل فى تهيج الأحزان واستثارة المشاعر بوضع الحاضر المفعم بالمرارة والألم إزاء "الماضى" المشحون بالأنس والسعادة. ويؤدى طباق السلب بين (لا يبلى) و(يبلىنا) دوراً مزدوجاً؛ فهو يسحب دلالاته السلبية على "الحزن" فيبدو غير قابل للفناء والتلاشى والبلى، فيكتسب "ديمومة" ويكون باقياً ما دامت الحياة، كما يكون فى الوقت ذاته قادراً على "إفناء" الشاعر العاشق؛ وهو ما يعطى تجربة الشاعر "مصادقية" ويكسبها عمقاً. ومن ناحية أخرى، فإن طرح السؤال فى البيت الثالث يكشف عن أول ملمح من ملامح صورة المحبوبة؛ فهي تبرز فى ثوبٍ معنوى؛ فى صورة من ألبس الشاعر رداءً حزيناً لا يبلى، ولا يستخدم الشاعر ضمير المثارى فى وصفها بل يصفها بصيغة الجمع (من مبلغ الملبسينا بانتزاحهم ...) وهو استخدام نه دلالاته؛ إذ يخلع

على "المفرد" قدرات "المجموع"، فيبدو الأثر مضاعفًا، وكأن انتزاحها أو نأيتها يُعادل انتزاح الناس جميعًا، أو كأن أحزان الناس جميعًا انصبّت في نفسه.

ولأن القصيدة كلها دفقة شعورية واحدة فإن الترابط المعنوي هو السمة الأساسية فيها؛ فالتجربة تنصبّ في أبياتها التي تتواصل وتتلاحم سواء من خلال الربط بأدوات العطف، أو اتصال بعض الأبيات معنويًا ونحويًا كما في البيت الثالث وما يليه. وتتردد في البيت الخامس إشارة إلى دور "الأعداء" في التفريق بين العاشقين :

غِيظَ العِدا من تساقينا الهوى، فدعوا بأن نَغصّ، فقال الدَّهرُ : آمينا

ويمثل هذا الدور عنصراً أساسياً من عناصر تحول التجربة عن مسارها، فالحسّاد مسئولون عما آلت إليه التجربة، ولكن صورة "الدهر" التي تبرز مرة أخرى تؤكد نظرة الشاعر إليه باعتباره مسئولاً عن هذا "التحوّل"، فهو الذى استجاب إلى دعاء الحسّاد وأورث العاشق غصة الفراق وسلبه لذّة القرب والوصال. ويؤكد اقتران الفعل بالفاء في البيت السادس ما أشرنا إليه من تلاحم الأبيات وتدفّق المعنى، ويعود (التضاد) ليؤدى دوره مرة أخرى في تجسيد هذا "التحوّل" وتأكيد واقع الفراق، فقد انحَلَّ حبل الهوى ونصدّع ما كان معقوداً في نفسيهما من آمال وعهود :

فانحَلَّ ما كان معقوداً بأنفسنا وانبتَ ما كان موصولاً بأيدينا

وتتآزر صيغة الفعلين المضعفين (انحَلَّ)، و(انبتَ) في تأكيد المعنى وكأنهما يشدّان على تقرير واقع انفصام عرى العلاقة. وقد جاءا لازمين مكثفين بنفسيهما ليخليا مسئولية العاشقين عمّا حدث.

ويعود الشاعر مرة أخرى في البيس السابع إلى "المقارنة" من خلال استدعاء صورة الماضى بما فيها من غبطة واطمئنان وأمان ليضعها مقابل الحاضر بما فيه من حزن وتعاسة وتباعد :

وقد نكونُ، وما يُخشى تفرُّقنا فاليوم نحنُ، وما يُرجى تلاقينا

ولا تفسير لهذا الإلحاح في مقابلة الزمنين المتضادين سوى تعلق الشاعر بماضيه وتشبثه بزمن الوصال ورفض واقعه رفضاً تاماً، وفي استخدام صيغة (وقد نكون) في مجال التعبير عن الماضي ما يؤكد إنكار الشاعر حاضره وإحساسه بامتداد زمن الوصال (الماضي) إلى الحاضر ولو على سبيل التوهّم أو الخيال المناقض لزمن الحاضر أو الزمن الواقعي الذي تحدّده دالة (اليوم)، ونلاحظ كذلك حرص الشاعر على استخدام ضمير الجمع بصورة منتظمة أو مطّردة واقعاً تحت تأثير الفعل والمفعولية مثل (يضحكننا - يبكينا ... يسلينا - يبلينا) أو تحت تأثير الإضافة (أنفسنا - أيدينا - تفرقنا - تلاقينا) وهي إشارات دالة على توحدّ العاشقين أمام الأحداث سلّياً وإيجاباً ووقوعهما ضحيتين لظروف خارجة، (كالزمان والدهر والأعداء).

وتعود صورة الأعداء للظهور مرة أخرى في البيت الثامن :

يا ليت شعري - ولم نُعتب أعاديكم - هل نال حظاً من العُتبى أعادينا؟

غير أن هذه الصورة تبدو مختلفة عما جاءت عليه من قبل، فهي ترد هنا مجزأة لا موحّدة، فللمحبة أعداؤها وللشاعر أعداؤه، وللمرة الأولى نشعر بانفصال موقفى العاشقين وتباين ردود أفعالهما إزاء موقف الأعداء، ولذلك يستخدم الشاعر أسلوب (ليت شعري) ليعكس ما بداخله من حيرة إزاء موقف ولادة من أعدائه^(١)، وهو موقف يقترن بالشك، ويقترّب من (الإدانة) كما يتضح من خطاب ابن زيدون الاستفهامي: "هل نال حظاً من العتبى أعادينا؟".

ويشف الخطاب الشعري - في البيت التاسع - عن طبيعة تلك الذات العاشقة

المطبوعة على الوفاء - برغم القطيعة والهجر :

لم نعتقد بعدكم إلاّ الوفاء لكم رأياً، ولم نتقلد غيره ديناً

وهذا الموقف المبني على الوفاء الخالص يزيد من مصداقية التجربة ويكسيها ثراءً ويمنحها بُعداً إنسانياً عميقاً. وفي استخدام أسلوب القصر أو الاستثناء المفرغ ما

^(١) هي إشارة إلى الوزير ابن عبدوس غريم ابن زيدون ومنافسه في حب ولادة.

يؤكد إيمان الشاعر بالوفاء باعتباره القيمة الكبرى التي ترتفع فوق ما يعتقده أو يؤمن به. ولا شك أن الوفاء يستدعي بالضرورة الصفة النقيض؛ صفة الغدر وكأن الشاعر يومئ من طرف خفي واضعاً ولادة موضع المقارنة والاختيار عساها تصدر عن مثل موقفه. وهنا يقترن خطاب العاشق بالعتاب :

ما حقنا أن تقرؤا عينَ ذى حسدٍ بنا، ولا أن تسرؤا كاشحاً فينا

وتعود صورة الأعداء للمثول من جديد وقد خضعت هي الأخرى للتحوّل وإن كان في صورته الإيجابية لا السلبية، فقد شخّص الأعداء أولاً في موقف "الغيظ" والرغبة في التفريق بين العاشقين. وحين تمّ لهم ما أرادوا عادوا للظهور في صورة "الرضا" ثم في صورة "السرور" و"الاطمئنان" كما تعبّر عن ذلك الصورة الكنائية "ما حقنا أن تقرؤا عين ذى حسدٍ بنا ... فهم ينامون قريري الأعين بعد أن منحتهم ولادة الفرصة ليبلغوا مأربهم... وهنا يتحقق "التقابل" من جديد بين العاشق اليأس الحزين، والغريم المسرور القرير العين.

ويأبى التحوّل إلا أن يضرب بجراحه على كل شيء في القصيدة؛ إن سلباً أو إيجاباً؛ حتى في مقام الإحساس باليأس؛ فقد خضع أيضاً لسنة التحوّل؛ فبعد أن كانت الذات العاشقة تستشعر الراحة والسلوى والعزاء في غمرة إحساسها باليأس، إذا بهذا اليأس يُغري الذات ويستثير الشوق والحنين فيلبس بذلك رداء غير ردائه، ويؤدي وظيفة تناقض وظيفته :

كنّا نرى اليأسَ تُسلينا عوارضه وقد يئسنا، فما لليأسِ يُغرينا ؟

فاليأس لم يصرف العاشق بل أغراه بالأمل وضاعف الشوق والحنين في نفسه، وكذلك فعل هجر ولادة إذ فجر طاقات الشوق المكمنة في أعماقه :

بنتم وبنّا، فما ابتلت جوانحنا شوقاً إليكم، ولا جفت مآقينا

إن ترتيب الأفعال في البيت يشير إلى أن ولادة هي التي بدأت "البين" ونلاحظ أن الفعلين قد انفصلا واستأثرا كلاهما بضمير يدلّ على أحد الطرفين، وقد جاء هذا

الانفصال فى الأفعال على غير العادة؛ فطالما توحدَ الضميران وتلبّسا بالفعل والحرف والاسم (صَبَحْنَا - يضحكنَا - يبكينا - تساقينا ... لقيانا ... بنا ... بأنفسنا ... إلخ) وقد جاء هذا الانفصام فى الفعلين (بنتم ... وبنا) ليعكس واقع التفرُّق الجسدى والانفصال المكانى بين العاشقين، وقد شهدت الأفعال الأخرى فى البيت غياباً للمحبوبة، واستقلّت الذات بالتعبير عن مواجدها وآلامها على الرغم من تلبّس الضمائر بصيغة الجمع (فما ابتلت جوائننا ... ولا جفّت مآقينا) ذلك لأن المحبوبة فى حالة غياب فعلى يحول دون وقوف الشاعر العاشق على حالتها الشعورية وحقيقة موقفها الوجدانى منه. ومع ذلك فلم يتخلّ الشاعر عن شوقه ولم يحل بُعد المكان بينه وبين عاطفته المشبوبة، بل زادها تأججاً واحتداماً كما يعبر عن ذلك التعبير الكنائى "فما ابتلت جوائننا" الذى يتقابل مع التعبير الآخر: "ولا جفّت مآقينا" واللافت أن التطابق بين الفعلين (ابتلت) و(جفّت) يؤدى دوراً فنياً جديداً، فهو لا يُحقّق التضاد الفعلى بل يُحقّق "التوحد" فى وصف الحالة الشعورية للذات؛ حيث تنعكس عليها آلام الفراق والغياب فى صورها المختلفة. وقد جاءت أبنية الأفعال - فى الأغلب - مضعّفة لتؤكد تجذّر معانيها ومدلولاتها كما فى الفعلين (جفّت - ابتلت) فالنطق بهما يستوجب الوقوف والإطالة عند حرفى التضعيف مما يتوافق مع طول معاناة الذات من آلام الفراق.

إن موقف "البين" وتداعياته يحاصر الذات بقوة، فتبدو فى البيت الثالث عشر وهى تجاهد للحفاظ على تماسكها وتجلدها :

نكادُ حين تُناجيكُمُ ضمائرُنَا يقضى علينا الأسى، لولا تأسّينا

ويلفتنا فى البيت استخدام مركّب الإضافة (ضمائرنا) دلالةً وتركيباً - فإسناد "الضمائر" إلى "المناجاة" ووقوعها موقع الفاعلية تأصيل لقيمة الوفاء التى آمن بها الشاعر ديناً ومذهباً؛ ولذلك حلّ التعبير بـ "الضمائر" محلّ التعبير بـ "النفوس" و"القلوب" التى هى ألصق بالمناجاة، وقد جاءت "الضمائر" بصيغة الجمع برغم انسحابها على الشاعر وحده لأن الجمع يدل على "الكثرة" وكأنّ الذات قد نمت وتكاثرت لتستوعب هذا القدر

الهائل من أحاسيس الشوق. ويأتى استخدام فعل "المقاربة" ليضفى مزيداً من الواقعية والصدق على مشاعر الذات العاشقة التى تكاد الأحزان تعصف بها وتقضى عليها لولا تأسيها وتجليدها وتعللها بالآمال. ويسلمهم الجناس بين "الأسى" و"التأسى" فى تحقيق المقاربة والتوحد بين المعنيين حيث تظل الذات نهباً مقسماً بينهما.

إن هذا الحوار الداخلى أو المناجاة - وإن كانت تداعياتها لم تقض على الذات - إلا أنها أسلمتها إلى حالة من الشعور باليأس والعجز، فهيمن عليها الإحساس بـ (الفقد) وهو شعور قاتل لا يجعل للحياة معنى فى غياب الأحيّة فتستحيل إلى عالم سوداوى موحش :

حالت لفقدكم أيامنا فغدت سوداً، وكانت بكم بيضاً ليالينا
إن أبنية "التحول" و"التضاد" و"المقابلة" تعود لتؤدى دوراً فاعلاً فى تصوير الموقف النفسى، وتجسيد معاناة الذات وشعورها بـ "الفقد"؛ فقد الإحساس بمعنى الحياة وجدواها إثر فقد المحبوبة وغيابها.

ويؤدى التضاد اللونى دوراً خطيراً فى وصف التحول بين الزمنين النقيضين :
زمن الحب وزمن البين (الفقد)، المرادفين لعالمى النور والظلام أو البياض والسواد أو الحياة والموت. ويلفتنا ما يعكسه هذا التضاد من دلالات نفسية وشعورية؛ فقد خلع الشاعر أحاسيسه على الزمن فلونه برؤاه الداخلية، وأعاد تشكيله وفق مشاعره وأحوال نفسه لا كما هو فى الواقع؛ فارتبط الفقد بالسواد؛ وفقدت الأيام لونها الحقيقى أو الواقعى (البياض) وتسربت بالسواد حين غابت المحبوبة، وفى المقابل فإن الليالى التى هى -سوداء فى الواقع- فارقت لونها أيام الوصال حيث خلع الشاعر عليها أحاسيسه وتزيّت باللون الأبيض ... فكانت بولادة بيضاً ...

وتشرع الذات تستحضر ذلك الماضى المضىء هرباً من حاضرها المسكون بالقتامة والجهامة، وتخلع عاطفتها مرة أخرى على ما حوّلها، فيكتسب العيش نضارته من تألف الحبيبين، وتستمد "مرايع اللهو" والأنس صفاءها من تصافيهما :

إِذْ جَانِبُ الْعَيْشِ طَلَقَ مِنْ تَأْلُفِنَا وَمَرَّيْعُ اللَّهِ صَافٍ مِنْ تَصَافِينَا

وتعود صورة العاشق إلى التوحد من جديد حيث نشهد حضوراً مكثفاً لضمائر الجمع أو الفاعلين : "تألفنا - تصافينا - هصرنا - جنينا - ماشينا ... " وتتردد صور الرى والقطاف والخصوبة والإثمار وتلبس مفردات الطبيعة وصورها بمفردات العشق كصورة غصون الوصل الدانية القطاف، ولا تلبث الذات أن تنفصل عن ماضيها وتفارق حلمها ولكنها لا تنسى أن تغمره بمساعرها الفياضة فتدعو له بالسُّقيا، وتؤثر المحبوبة وحدها بالفضل حين تُنيط عهد السرور بها فى صورة من صور الحب النادر وإنكار الذات.

لِيُسَقِّ عَهْدَكُمْ : عَهْدُ السُّرُورِ فَمَا كُنْتُمْ لَأَرْوَاحِنَا إِلَّا رِيَّاحِينَا

إن خطاب ابن زيدون الشعري يؤكد مبلغ تقديره واحترامه لولادة، ولعل فى مخاطبتها بضمير الجمع دائماً ما يفصح عن ذلك، وتلك سمة تتردد فى الشعر الأندلسى حيث كانت المرأة تحظى بالتقدير والإجلال. كما يؤكد هذا الخطاب المكانة التى شغلتها ولادة من نفسه وقلبه، ولا يخفى ما يعكسه تشبيهها بالرياحين من دلالات نفسية؛ فالرياحين تبعث الحياة فى النفس وتُبهِجُها، وتُذَكِّرُ بنعيم الخلد والجنان كما فى قوله تعالى : {فروح وريحان}، وكان الرياحين مرادفة للحياة ومن هنا فقد جاء الجنس بين (أرواحنا) و(رياحينا) -لا ليجمّل المعنى ويُحسّنّه فحسب- بل ليؤكد -أساساً- هذا التلازم بين الطرفين -الروح والريحان- أو العاشق والمعشوقة، بالإضافة إلى قصر عمر الريحان إذ يذوى سريعاً قياساً بقصر زمن الوصال.

وما دامت ولادة هى الرياحين أو الحياة ذاتها فإن الشاعر لا يحيد عن وفائه لعهدا ولا يصرف عنها أمانيه.

ويلفتنا هذا الحضور المكثف لأساليب النفى فى الأبيات الثلاثة :

لَا تَحْسَبُوا : سَأَيْكُمْ عَنَّا يُغَيِّرُنَا	إِنْ طَالَمَا غَيَّرَ النَّأْيُ الْمُحِبِّينَا
وَاللَّهِ مَا طَلَبْتَ أَهْوَاؤُنَا بَدَلًا	مِنْكُمْ، وَلَا انْصَرَفْتَ عَنْكُمْ أَمَانِينَا
وَلَا اسْتَفَدْنَا خَلِيلًا عَنْكَ يَشْفُقُنَا	وَلَا اتَّخَذْنَا بَدِيلًا مِنْكَ يُسْلِينَا

وهذا الخطاب الشعري الذي يعتمد على بنية (النفي) فضلاً عن القسم يؤكد ذلك الحضور الطاعى لولادة في نفس ابن زيدون ونفى كل ما يمكن أن يصرفه عنها أو يحل محلها.

وتتنوع أنماط الخطاب لتأكيد وفاء الشاعر وأمله في عودة الوصال فيعمد إلى أساليب النداء في البيتين (٢١، ٢٢) بحثاً عن رُسُل أو "وسطاء" يحملون صوته أو "رسالته" إلى الحبيب النائي، فيخاطب (البرق) و(نسيم الصبا) وليس كمثلهما شيء أسرع في تبليغ الرسالة ... آملاً أن يجد لذكره صدى في نفس ولادة، ممنيًا النفس بكلمة أو تحية تعيد إليه الحياة من جديد، مستعطفًا الدهر أن يعيد ذلك الماضي أو الزمن الذي طالما تقاضيا فيه الوصال :

يا ماري البرق غادِ القصرَ واسقِ بهِ	مَنْ كَانَ صِرْفَ الْهُوَى وَالْوَدِّ يَسْقِينَا
واسأل هنالك : هل عَنَى تَذَكُّرُنَا	إِلْفًا، تَذَكُّرُهُ أَمْسَى يُعْنِينَا ؟
ويا نسيم الصَّبَا بَلِّغْ تَحِيَّتَنَا	مَنْ لَوْ عَلَى الْبُعْدِ حَيًّا كَانَ يُحْيِينَا

ومع ما تشغله ولادة من منزلة كبرى في نفس ابن زيدون، فإن صورتها في الأبيات (٢١ - ٢٤) تميل إلى التعميم والإبهام ولا تمتاز بملامح محدّدة ربّما لمبعد العهد والمكان بينها وبين الشاعر حيث تشير الروايات إلى أنه فرّ من سجنه بقرطبة إلى إشبيلية، ولكن قلبه جذبه إلى حبيبته بقرطبة فأرسل لها هذه القصيدة ... وتبدّى تلك الصورة المبهمة غير المحددة الملامح من خلال استعارها في اسم الموصول ذي الدلالة المبهمة (من) كما في قوله :

- من كان صرف الهوى والود يسقينا.

- من لو على البعد حيّا كان يحيينا.

كما يتمثل ذلك في وصفها بنكرة مبهمّة في قوله :

واسأل هنالك هل عَنَى تَذَكُّرُنَا	إِلْفًا، تَذَكُّرُهُ أَمْسَى يُعْنِينَا
-----------------------------------	---

غير أن هذه الصورة لا تلبث أن تتحدّد وتحضر حضوراً مادياً كثيفاً فى هذه

اللوحة الفنية النادرة التى يرسمها العاشق لمعشوقته :

رَيْبُ مُلْكٍ كَانَ اللَّهُ أَنْشَأَ	مِسْكًا، وَقَدَّرَ إِنْشَاءَ السُّورَى طِينًا
أَوْ صَاغَهُ وَرَقًا مُحَضًّا، وَتَوَجَّهَ	مَنْ نَاصَعَ الثُّبْرَ إِبداعًا وَتَحْسِينًا
إِذَا تَأَوَّدَ آدَتُهُ رَفَاهِيَّةً	تَوَمُّ الْعُقُودِ، وَأَدَمَتَهُ الْبُرى لِينًا
كَانَتْ لَهُ الشَّمْسُ ظَنَرًا فِى أَكَلَتِهِ	بَلْ مَا تَجَلَّى لَهَا إِلَّا أَحايِنًا
كَأَنَّمَا أُثْبِتَتْ فِى صَحْنٍ وَجَنَّتِهِ	زَهْرُ الْكُوكَبِ تَعْوِيذًا وَتَزِينًا
مَا ضَرَّ أَنْ لَمْ نَكُنْ أَكْفَاءَ شَرْفًا	وَفِى الْمُوَدَّةِ كَافٍ مِنْ تَكَافِينَا

إنّ وصف "ريب ملك" بما يشيعه من دلالات هو أكثر الصفات تحديدًا لشخصية ولادة؛ تلك الأميرة القرطبية، سليلة الملوك، التى تجرى فى عروقها دماء العزّ والجاء والشرف، والتى نشأت كما ينشأ أبناء وبنات الملوك فى أحضان النعيم والذهب وكان الله ميّزها على سائر خلقه فأنشأها من المسك وأنشأهم من الطين، أو صاغها من الفضة الخالصة وتوجّ الوجه الفضّى بالشعر الذهبى فغدت مثالاً لقدرته على الإبداع، وقد وهبها الله صفات فارقة أخرى، كرقعة الجسم ونعومتها، فإذا تشنّت أو تمايلت أثقلت حركتها العلى، وأدمت الجسد الرقيق المرهف اهتزازة الخلاخيل. وتلفتنا صورة الشمس المرضعة أو الحاضنة بدلالاتها الأسطورية، وهى امتداد لصورة المعشوقة التى تعلو فوق البشر، وتسمو فوق المخلوقات الطينية؛ فالشمس تنزل من عليائها وتتخلّى عن عرشها لتحيط ولادة فى كلتها بالرعاية، وتحلّ منها محلّ الأم أو الحاضنة، فكأنها "ابنة الشمس" أو "الآلهة" وهو بُعد أسطورى يعكس نظرة أبناء الشعب إلى الملوك وأبنائهم حيث وقر فى نفوسهم أنّهم من طينة أخرى غير البشر. غير أنّ ابن زيدون لا يقنع بأن تكون الشمس مرضعة وحاضنة لولادة دون أن يُضيف إلى علاقتهما بُعداً آخر يميل بكفة الميزان لصالح ولادة، حيث "تعالى" و"تدلل" على الشمس فلا تتجلّى لها إلا بقدر وفى أوقات محدّدة. ولا نستطيع أن نمرّ على هذه الإشارات مرور الكرام دون أن نستكنه دلالاتها، فالصورة

محاطة بهالة أسطورية وثمة إشارات تستوقفنا كاستخدام الفعل "تجلى" بما يعكسه من دلالات دينية، وكذلك الإشارة بـ "ولادة بضمير" المذكور "بصورة مطردة في تلك الأبيات الوصفية جميعها (أنشأه، ساءه، تأوّد، أدمته، له، أكلته، وجنته ... إلخ).

وهذا ما يجعلنا نرى صورة ذات أبعاد دينية وأسطورية عميقة؛ وكأن ابن زيدون بلغ في عشقه لولادة حداثاً فاق تصور، فرفعها عن مرتبة "البشر" وأنزلها منزلة "الآلهة" فأصبحت "معبوده" الذي يدين له بالحب والوفاء، وإلا ففهن هو ذلك المعشوق "البشرى" الذي ترضعه "الشمس" ويمتنع عليها فلا يتجلى لها إلا أحياناً؟ ومن هو ذلك المعشوق "البشرى" الذي تشرق النجوم في وجهه فتكتسى وجنته بالنور، وكأن هذه الكواكب قد سحّرت لتشع بنورها في وجهه، وتتحول إلى "تمائم" سحرية أو "تعاويذ" تحفظه من الأعين؟ لقد تصور ابن زيدون أن معشوقته ارتفعت عن البشر شرفاً، وعزاً، وخلقاً، وتكويناً، وأقنع نفسه بهذه الحقيقة، فأمن بأنه أقل منها قدراً ومنزلةً، وأنه لا يضيره ألا يكون كفواً لها في الشرف والمجد وأن غاية ما يطمح إليه أن يكون متكافئاً في المودة والحب.

إن ابن زيدون حين يستدعي صورة ولادة على هذا النحو المكثف فيتماه يريد أن يقاوم أي احتمال لتلاشيها من ذاكرته، ويؤكد مثولها في وجدانه، وتجذرها في أعماقه، وهذا ما يفسر انشغاله الدائم باستحضار صورتها في تجلياتها المختلفة؛ وإضفاء صفات الخصوبة والنماء والإثمار عليه. ونلاحظ امتزاج صورتها بصور الطبيعة الحية المثمرة كالروضة والزهور، وهي في نظره المعادل للحياة :

يا روضةً طالما أجنّت لواحظنا	ورداً جلّاه الصباً غصّاً ونسرينا
ويا حياةً تملّينا بزهرتها	منىً ضرورياً ولذاتِ أفانينا
ويا نعيمًا خطَرنا من غَضارتِه	في وشى نُعمى سحبتا ذيلَه حينَا

ومع ذلك تظل صورتها محفوفة بهالة "قدسية" أو "علوية"، ويقترن خطابه لها بالتجريد والربة ويحمل سمات خطاب المتصوفة وأصحاب العشق الإلهي، وتبدو "المعشوقة" متعالية على البشر، منفردة بصفاتها، وينزع خطابه إلى التأدب حتى ليمتنع عن ذكر اسمها إجلالاً و"تكرمة" وتأدباً :

لسنا نسمي إجلالاً وتكرمة وقدرك المعتلى عن ذاك يفنينا
إذا انفردت وما شوركت في صفة فحسبنا الوصف إيضاحاً وتبيناً

ولعلنا نلاحظ هنا تغير نمط الخطاب وتجلي المحبوبة في صورة الأفراد خلافاً لما كان سائداً من قبل حيث كان الخطاب بصيغة الجمع. لقد تجلّت المعشوقة هنا بصورتها المفردة (نسميك - قدرك - انفردت - ما شوركت) بينما انفصل الشاعر عنها تحقيقاً لقناعته تنفرد المعشوقة عن البشر جميعاً واستثارها بالمنزلة العليا شرفاً ومجداً وعلواً على نحو لا يطمح إليه أحد حتى العاشق نفسه. إنه "التضاد" الذي بُنى عليه التجربة كلها؛ فهي من "مسك" وهو من "طين" وهي "ابنة الشمس" وهو ابن الأرض، وهي المتأبية البعيدة وهو المتذل القريب، وهي "الرياحين" التي تبعث الحياة في روحه بل هي الحياة ذاتها هي الحياة والخلود. أما هو فآدم الذي طرد من جنة الخلد وأبدل بالكوثر العذب زقوماً وغسلينا :

يا جنة الخلد أبدلنا بسدرتها والكوثر العذب زقوماً وغسلينا

وهكذا يتجلى "التضاد" في إحدى صورهِ ليضعنا أمام عالمين متقابلين : عالم الجنة المرادف لزمان الوصال في الماضي، وعالم الجحيم الذي يعيشه العاشق في الحاضر وهو بعيد عن معشوقته (جنّته) وشتان بين العالمين.

ومن ثم ترد صورة الحاضر على مخيلة الشاعر حتى يهرع إلى عالم الماضي، فيستحضر صورهِ المتلبّسة دائماً بالطبيعة حيث التوحّد أو التلاشى في صورها، كصورة العاشقين وقد توحّدا وتلاشيا في ليل العشق حتى استحالا "سريّن في خاطر الظلماء"

وكما يؤدي الطباق دوره فى المقابلة بين عالمين أو زمنين متضادين، هما زمنا الوصل والفراق، فإنه يؤدي دوراً إضافياً حين يظهر التناقض فى الزمن الواحد، زمن تَلُّبُ العاشقين بين لإظلام والإصباح والكتمان والإفشاء :

سِرَّانِ فى خاطر الظَّلماءِ يَكْتُمُنَا حَتَّى يَكَادَ لِسَانُ الصُّبْحِ يُفْشِينَا

ولا يقف دور "التضاد" باعتباره البنية المحورية فى القصيدة عند مجرد إظهار المعنى وضده أو المقارنة بين زمنين متضادين، ولكنه يلعب دوراً فاعلاً فى تعميق المعنى وتكثيف التجربة كما يبدو فى هذا البيت :

أَمَّا هَوَاكِ فَلَمْ نَعْدِلْ بِمَنْهَلِهِ شَرِبًا، وَإِنْ كَانَ يُرْوِينَا فَيُظْمِينَا

فالأمر لا يقف هنا عند مجرد المطابقة بين "الرى" و"الظما" ولكنه يتجاوزها إلى ما هو أعمق، فتمتدُّ جذوره إلى "بؤرة" التجربة، ويشعُّ بدلالاته النفسية، فيكشف عن تلك الذات التى تعاني (أزمة) ما، فتشعر بالحرمان دائماً، وكلَّما ارتوت أَحسَّتْ بالظما، فتظل ظامئة أبداً إلى الارتواء العاطفى، طامحة إلى المزيد وهذا ما يُفسِّرُ كثرة تردُّد مفردات وصور الرى والماء فى القصيدة مثل (تساقينا - نغص - فما ابتلت جوانحنا - ليسق عهديكم - يسقينا - غصاً - غضارته - الكوثر العذب - منهل - شرباً - يروينا - يظميننا...).

إنَّ هذا الحضور الكثيف لمفردات الارتواء والسُّقيا بدواله المختلفة يشفَّ عن معاناة الذات وإحساسها بالحرمان والظما العاطفى وحاجتها الملحة إلى الارتواء الذى حُرِّمَتْ منه بفراق المعشوقة. وثمة صور وإشارات تتردد فى القصيدة تؤكد أن تجربة العاشقين لم تخل من هذا البعد الحسى الخالص، كقول ابن زيدون :

وَإِذْ هَضَبْنَا غَصُونَ الْوَصْلِ دَانِيَةً قِطَافُهَا، فَجَنِينَا مِنْهُ مَا شِينَا

وقوله :

كَأَنَّا لَمْ نَبْتَ، وَالْوَصْلُ ثَالِثُنَا وَالسَّعْدُ قَدْ غَصَّ مِنْ أَجْفَانِ وَأَشِينَا

سِرَّانِ فى خاطر الظَّلماءِ يَكْتُمُنَا حَتَّى يَكَادَ لِسَانُ الصُّبْحِ يُفْشِينَا

إن الذات قد اعتادت على "الارتواء" أيام الوصال ثم حرمت منه فجأة بعد هجر المعشوقة، فزادت معاناتها، وتضاعف إحساسها بالحرمان والظماً العاطفى، وحاولت أن تستعيد الوصال فعجزت وحال "الوفاء" دون إيجاد "البديل" أو "الاستعاضة" بشيء، وحين أخفقت فى التكيّف مع واقعها الجديد، لم يعد أمامها إلا أن تستحضر صور الماضى وتنعج بالطيف وتكتفى بالحنين والذكرى وتطمع فى مقايضة الوفاء بمثله.

وقد أدّت اللغة دورها فى تجسيد تجربة "ن زيدون وإثرائها ورصدت ما لابسها من تحولات، واضطلعت بنية "التضاد" بالدور الأكبر، فكان هو السمة الغالبة، واحتشد المعجم الشعرى بألفاظ "التضاد" كالتأنى والتدانى، وطيب اللقيا والتجافى، والوصل والبين، والمسك والطين ... إلخ وخضعت "الأفعال" للتضاد هى الأخرى، وتفوقت على "الأسماء" فى هذا المجال، ومن أمثلتها :

حُزْنَا مع الدَّهر لا يبلَى، وبَيْلِنَا :	مَنْ مَبْلَغُ الملبسِينَا بانتزاحهمْ
أُنْسًا بقربهمْ قد عاد يُكِينَا	أَنْ الزمان الذى ما زال يضحكنَا

وقوله :

حَتَّى يكَادَ لِسَانُ الصُّبْحِ يُفْشِينَا	سِرَّانَ فى خاطر الظَّلماء يَكْتُمُنَا
--	--

وقوله :

أما هَوَاكَ فلم نَعْدِلْ بمنهله شَرِيًّا، وإن كان يُروينا فيُظْمِنَا وتنوعت أنماط الطباق أو "التضاد" فتوزعت بين الاسم والفعل، والإيجاب والسلب، والتضاد اللونى، ولم يقتصر "التضاد" على رصد موقفين متضادّين بل ساهم فى تعميق التجربة وكشف الصراع المحتدم داخل الذات.

وقد ساهمت أبنية الأفعال فى رصد هذا التحوّل، سواء بالاعتماد على أفعال التحوّل والصورورة مثل "حال ... غدا ... أذْهَبَ ... أصبح ... " أو المقابلة بين بنيتين متضادتين مثل قوله :

أَنْ الزمانَ الذى ما زال يضحكنا أنسًا بقريهمُ قد عاد يُكينا
أو قوله :

كُنَّا نرى اليأسَ تُسَلِّينا عوارِضُه وقد يئسنا، فما لليأسِ يُفَرِّينا
وقد تفوقت أفعال الزمن الماضى فى حضورها على أفعال الحاضر وما سواها
فترددت بكثرة لتكشف انحياز الذات إلى الزمن الماضى واعتصامها به باعتباره زمن
الوصل والسعادة.

وقد ارتبطت الظواهر الأسلوبية بتجربة الذات وكشفت عن أبعادها، ومن أكثر
هذه الظواهر شيوعاً "النداء" و"النفى" و"القصر" و"الاستفهام".
وتكشف أنماط "النداء" المختلفة عن إحساس الذات بالوحدة والفراغ ومعاناتها
من حالة "الفقد" وحاجتها إلى من يشاركها أحزانها ويخرجها من أزمتها، ونلاحظ أن
الشاعر توجه بندائه -فى الأغلب- إلى عناصر الطبيعة، باعتبارها قد احتضنت حبه
وشهدت زمن الوصل والنعيم، وكثيراً ما تتداخل صورة ولادة مع صور الطبيعة وتمتزج بها
فى نداءاته، فتتوحد بالروضة والجنة والنعيم كقوله :

يا روضةً طالما أجنّت لواحظنا	وردًا جلّاه الصبّا غصّاً ونسرينا
ويا حياةً تملّينا بزهرتها	منىً ضرورياً ولذاتِ أفانينا
ويا نعيمًا خطرنا من غضارتِه	فى وشى نعيمى سحبتنا ذيلُه حيناً
يا جنّة الخلدِ أبدلنا بسدرتها	والكوثرِ العذبِ زقومًا وغسلينا

وفى موقف "البين" و"التنائى" تشتد حاجة ابن زيدون إلى "رسول" أو "وسيط"

• ينقل أحاسيسه إلى المحبوبة النائية فلا يجد أجدر من "البرق" و"النسيم" لتبليغ رسالته :

يا سارى البرقِ غادِ القصرَ واسقِ به	مَنْ كان صِرْفَ الهوى والودّ يسقينا
ويا نسيمَ الصبّا بلِّغْ تحيتنا	مَنْ لو على البُعْدِ حيّى كان يُحيينا

وتتردد أساليب الاستفهام لتعكس حيرة الذات واضطرابها ورغبتها فى تجاوز الواقع واستشراف ما تخفيه الأيام، ويكثر الاستفهام بـ "هل" مقارنة بغيرها، فيتوجه بها تارة إلى ولادة فى موقف الإنكار والدهشة والاستغراب كقوله :
"هل نال حظاً من العتبى أعادينا ؟".

ويتوجه بها مرة أخرى فى موقف الشك من شعور ولادة ناحيته بعد الهجر والبين :

واسأل هنالك : هل عنى تذكُّرنا إلفاً، تذكُّره أمسى يُعَيِّننا ؟
ويردِّدها فى مقام التمنى والرغبة فى استعادة الماضى، كقوله :
فهل أرى الدهر يقضينا مساعفةً منه، وإن لم يكن غباً تقاضينا ؟
ويستخدم اسم الاستفهام "من" فى موقف الحيرة والوحدة والبحث عمن يتوسط بينه وبين ولادة، فيقول :

مَنْ مَبْلُغُ الْمَبْسِيْنَا بَانْتِزَاحِهِمْ حُزْناً مَعَ الدَّهْرِ لَا يَبْلَى، وَيُبْلِينَا
وقد يستخدم حرف الاستفهام "ما" فى موقف الإنكار والاستغراب المقترن بالتعجب، كقوله :

كُنَّا نَرَى الْيَأْسَ تُسْلِينَا عَوَارِضُهُ وَقَدْ يُسْنَا، فَمَا لِلْيَأْسِ يُغْرِينَا ؟
وتتردد أساليب النفى بكثرة محمّلة بدلالاتها التى تنفى مسئولية الذات عما حدث، وتؤكد وفاء الشاعر وصدق عاطفته، وقد يقترن النفى بالقصر إمعاناً فى أداء وظيفته، كقوله :

لَمْ نَعْتَقِدْ بَعْدَكُمْ إِلَّا الْوَفَاءَ لَكُمْ رَأْيَا، وَلَمْ نَتَقَلَّدْ غَيْرَهُ دِينَا
وقد يقترن بالقسم ويحضر مثل هذا الحضور الكثيف فى مقام نفى الانشغال عن التعلق بالمحبة أو الانصراف بغيرها عنها كقوله :

وَاللَّهِ مَا طَلَبْتُ أَهْوَاؤَنَا بَدَلًا مِنْكُمْ، وَلَا أَنْصَرَفْتُ عَنْكُمْ أَمَانِينَا
وَلَا اسْتَفَدْنَا خَلِيلًا عَنْكَ يَشْغُلُنَا وَلَا اتَّخَذْنَا بَدِيلًا عَنْكُمْ يُسْلِينَا

وتتعدد صيغ النفي وأبنيته فقد يستخدم (ليس) الجامدة فى موقف النفي
القاطع، كقوله :

لسنا نسميك إجلالاً وتكرمةً وقدرك المعتلى عن ذاك يُغنيا
وقد تجتمع (ما) النافية للفعل الماضى مع (لا) التى تؤدى المهمة ذاتها، كقوله :
بتنم وبنا، فما ابتلت جوانحنا شوقاً إليكم، ولا جفت مآقينا
وقوله :

فما استعضنا خليلاً منك يحبسنا ولا استفدنا حبيباً عنك يثنينا
وقد يستخدم (لم) النافية الجازمة، فتقلب المعنى من الحاضر إلى الماضى أو
تمتد بالمعنى فتنفى أى احتمال لجفاء العاشق أو هجره، كقوله :

لم نجفُ أفقَ جمالِ أنتِ كوكبه سالينَ عنه، ولم نهجره قالينا
وتتردد أساليب الطلب فى خطاب العاشق لمعشوقته النائية لتعكس رغبته الملحة
فى المحافظة على العهد ومبادلة الوفاء بالوفاء، كقوله :
دومى على العهد ما دُمنا مُحافظَةً فالحرُّ من دانٍ إنصافاً كما دينا
وقوله :

أولى وفاءً - وإن لم تبدلى صلةً - فالطيفُ يقنعنا، والذكرُ يكفيننا
وتلفتنا القصيدة بثرائها الموسيقى الذى يقارب "البذخ"، وثمة عناصر كثيرة
ساهمت فى ذلك، منها الإيقاع الخارجى ممثلاً فى بحر "البيسط" بما تثيره موسيقاه من
تدفُّقٍ وغزارةٍ ودوى، وهو ما ينسجم مع خطاب الشاعر بنغمته الحماسية التى تسعى إلى
تغيير واقع الجمود وتهدف إلى إثارة عاطفة الطرف الآخر وتحريكها بعد أن ران عليها
الجمود والسكون.

وتؤدى القافية بحروفها وتشكيلاتها دوراً مهماً فى إثراء الموسيقى والتعبير عن
الجو النفسى؛ فثمة حروف ثلاثة (هى الياء والنون وألف الإطلاق) تُشكّل مقطعاً موسيقياً
مميزاً بعلو الجرس وامتداده مما يخلق فضاءً صوتياً واسعاً.

ويقوم الإيقاع الداخلى بدورٍ إضافى فى توفير هذا الشراء الموسيقى، ويتوسّل إلى ذلك بوسائل شتى كالتماثل والتوازى بين أجزاء المقطع الشعرى حتى لتبدو بعض الأبيات أقرب فى موسيقاها إلى البناء التوشيحى من حيث العناية بالتقسيم المقطعى والمساواة بين الأبنية الإيقاعية، فمن ذلك :

أ- إذ جانب العيش. ب- طلق. ج- من تألفنا
أ- ومريع اللهو. ب- صاف. ج- من تصافينا.
وقوله :

أ- ولا استفدنا. ب- خليلاً عنك. ج- يشغلنا.
أ- ولا اتخذنا. ب- بديلاً منك. ج- يسلينا.
وقوله :

أ- فما استعضنا. ب- خليلاً منك. ج- يحبسنا.
أ- ولا استفدنا. ب- حبيباً عنك. ج- يشيننا.

فثمة تماثل إيقاعى واضح بين كل مقطعين (أ = أ، ب = ب، ج = ج) وثمة قوافٍ داخلية تتحد بين المقطعين فتشرب الإيقاع؛ كالذى نراه فى المثالين الثانى والثالث حيث تطرد القوافى الداخلية بين المقاطع المتماثلة إيقاعياً بحيث تستوجب القراءة الوقوف عند نهاية كل مقطع.

وتشيع هذه الظاهرة -ظاهرة التماثل الإيقاعى- بشكل لافت فى القصيدة، وكثيراً ما تتجزأ المقاطع وتستقل ببنائها التفعيلى، بحيث يجد كل جزء من أجزاء الإيقاع ما يناظره، كقوله :

أ- ولو صبا نحونا. ب- من علو مطلعته.
أ- بدر الدجى لم يكن. ب- حاشاك يصبية.
وقوله :

أ- لم نعتقد بعدكم. ب- إلا الرثاء لكم.

فكل مقطعين يتماثلان فى استقلالهما بوحدين تفعيليتين مستقلتين هما :
(مستفعلن فاعلن)، (مستفعلن فعلن).

وقد يتحقق هذا التماثل فى الأشطر الأخيرة مما يزيد الإيقاع ثراء كقوله
(فالطيف يقنعنا، والذكر يكفيننا)، وقوله : (إلفاً تذكُّره، أمسى يعنينا).
كما يتحقق هذا التماثل بالتالى والتتابع فى أواخر الأبيات بحيث يأتى على
هذا النحو :

- لسان الصبح يفشيننا.
- تركنا الصبر ناسينا.
- أخذنا الصبر تلقينا.
- ولم نهجره قالينا.
- على كره عوادينا.
- وغننا مغنينا.
- ولا الأوتار تلهينا.

ويؤدى التوازن فى أبنية الجمل هذا الدور الإيقاعى بصورة لافتة كما يبدو
فى قوله :

- | | | |
|---------------|-----------------|-------------|
| أ- فأنحلّ ما. | ب- كان معقوداً. | ج- بأنفسنا. |
| أ- وانبثّ ما. | ب- كان موصولاً. | ج- بأيدينا. |

فثمة تماثل وتكافؤ فى الأبنية حيث تشابه المقطعان (أ - أ) فى مكوناتهما
(حرف عطف + فعل ماض مضعّف + ما (النافية)، وتشابه المقطعان (ب - ب) فى
البناء (كان + الخبر (اسم مفعول)، وتشابه كذلك المقطعان الأخيران (ج - ج) فى
هيئتهما (جار ومجرور بالباء مع الإضافة لضميرى الجمع).

كما يتحقق هذا الثراء الإيقاعى من خلال ظاهرة (التكرار) التى تؤديها أساليب
النداء، حيث يتتابع النداء بصيغة واحدة متشابهة (يا + النكرة) ثم تعقبها الجمل فى
تماثلها وتوازنها الإيقاعى على هذا النحو :

- يا روضةً - طالما أجنّت لواحظنا - ورداً جلاه الصبا - غصاً ونسرينا .
 - ويا حياةً - تملّينا بزهرتها - منى ضروباً - ولذات أفانينا .
 - ويا نعيمًا - خطرنا من غضارته - فى وشى نعى - سحبتنا ذيله حيناً .
 وكثيراً ما يتولد الإيقاع من تآلف الحروف وتجاورها وتكرارها، كتكرار حروف
 الباء والتاء والجيم وتجاورها فى قوله :

بنتم وبنّا، فما ابتلت جوانحنا شوقاً إليكم، ولا جفت مآقينا

وقد يتولد الإيقاع من تكرار حرف بعينه مثل حرف السين بجرسه المميز :
 كنا نرى اليأس تُسلينا عوارضه وقد يشنّا، فما لليأس يُغرينا
 فقد تكرر حرف السين أربع مرات، منها ثلاث مع تكرار كلمة (اليأس) مرتين
 والفعل (يشنّا) مما يعمّق معنى اليأس فى نفس الشاعر .

ويضطلع (الجناس) بدور بارز فى إثراء الإيقاع، وهو يتردد فى القصيدة بصورة
 لافتة، وتتنوع أشكاله، فثمة جناس تام بين الألفاظ، وإن كان الجناس الناقص أكثر شيوعاً،
 وكثيراً ما يأتى فى معرض التماثل الإيقاعى فيؤدى ما تؤديه القوافى الداخلية من انسجام
 نغمى كما فى قوله :

لا أكؤس الراح تبدى من شمائلنا سيما ارتياح ولا الأوتار تُلهينا

بحيث يمكن ترتيب البيت على هذا النحو :

لا أكؤس الراح تبدى من شمائلنا

سيما ارتياح ولا الأوتار تُلهينا

وقد يجتمع الجناس مع التماثل الإيقاعى فى الشطر الواحد، كقوله :

يقضى علينا الأسى لولا تأسّينا

وقد يتحقق التجانس بين الفعل والاسم، كقوله :

ولا اختياراً تجنّبناه عن كُتبٍ لكنّ عدّتنا - على كُره - عوادينا

وقوله :

ويا نسيم الصبا بلغ تحيتنا من لو على البعد حي كان يحيينا

وقد يتحقق التجانس بين اسم الفاعل والمصدر، كقوله :

إذ جانب العيش طلق من تألفنا ومربع اللهو صاف من تصافينا

وقوله :

ما ضر أن لم نكن أكفاءه شرفاً وفي المودة كاف من تكافينا

إن تردد حرف الكاف غير مرة في الكلمات (نكن - أكفاءه - كاف - تكافينا)

فضلاً عن التجانس اللفظي بين الكلمات الثلاث : (أكفاءه - كاف - تكافينا) إضافة على التماثل الإيقاعي بين المقطعين (ما ضر أن لم نكن) و(أكفاءه شرفاً) حيث يستقل كل منهما ببناء تفعيلي موحد هو (مستفعلن فاعلن) ... أقول إن تضافر هذه العناصر جميعها في البيت الواحد يشرى الإيقاع ويمثل ظاهرة واضحة في القصيدة كلها مما يطبعها بطابع موسيقى خاص. ومثل هذا الإيقاع الهادر يعكس حركة الذات، ويعبر عن التفجر العاطفي، أو يتفق مع تلك العاطفة الهادرة التي تمور في نفس الشاعر العاشق.

ابن خفاجة
الجبل / الإنسان

قال ابن خفاجة (ديوانه ص ٢١٥ تحقيق د. سيد غزى

- ١- بعيشك هل تدري أهوجُ الجنايب
- ٢- فمالحتُ فى أولى المشارقِ كوكبا
- ٣- وحيداً، تهادانى الفيافى فأجتلى
- ٤- ولا جبار إلا من حسامٍ مُصمَّم
- ٥- ولا أنس إلا أن أضاحك ساعة
- ٦- بليل إذا ما قلتُ قد باد فانقضى
- ٧- معجتُ الدياجى فيه سودَ ذوائب
- ٨- فمزقتُ جيبَ الليلِ عن شخصٍ أطلس
- ٩- رأيتُ به قطعاً من الفجرِ أغباً
- ١٠- وأرعن طمّاح الذّابة باذخ
- ١١- يسدُّ مهبَّ الرّيح عن كلّ وجه
- ١٢- وقورٍ على ظهرِ الفلاة كائنه
- ١٣- يلوثُ عليه الغيمُ سودَ عمائم
- ١٤- أصغتُ إليه وهو أخرسُ صامت
- ١٥- وقال : ألا كم كنتُ ملجأً فاتك
- ١٦- وكم مرّ بى من مُدليحٍ ومؤوِّب
- ١٧- ولاطمَ من نُكبِ الرّيحِ معاطفى
- ١٨- فما كان إلا أن طوتهم يدُ الردى
- ١٩- فما خَفَقُ أيكسٍ غير رجفةٍ أضلع
- ٢٠- وما غيَّضَ السّلونُ دمعى وإنما
- تخبُّ برحسى أم ظهورُ النجائب
- فأشرقت حتى جبتُ أخرى المغارب
- وجوه المنايب فى قنّاع الفياهب
- ولا دار إلا فى قِتود الرّكائب
- ثغور الأمانى فى وجوه المطالب
- تكشف عن وجهٍ من الظنّ كاذب
- لاعتسّق الآمال بيض ترائب
- تطلّع وضّاح المضاحك قاطب
- تأمل عن نجم توقّد ناقب
- يطاول أعنان السّماء بغارب
- ويزحم ليلاً شهبه بالمناكب
- طوال الليالى مطرّق فى العواقب
- لها من وميض البرق حمر ذوائب
- فحدثنى ليل السرى بالعجائب
- وموطن أواه تبثّل تائب
- وقال بظلى من مطى وراكب
- وزاحم من خضر البحار جوانب
- وطارت بهم ريح التوى والنوائب
- ولا نوح ورقي غير صرخة نادب
- نزفت دموعى فى فراق الأصاحب

- ٢١- فحَتَّى مَتَى أَبْقَى وَيُظْلَعْنَ صَاحِبِ
٢٢- وَحَتَّى مَتَى أَرَعَى الْكَوَاكِبَ سَاهِرًا
٢٣- فَرَحْمَاكَ يَا مُوَلَايَ دَعْوَةَ ضَارِعِ
٢٤- فَاسْمَعْنِي مَنْ وَعْظِهِ كُلِّ عِبْرَةٍ
٢٥- فَسَلِّ بِمَا أَبْكِي، وَسَرِّ بِمَا شَجَا
٢٦- وَقُلْتُ وَقَدْ نُكِبْتُ عَنْهُ لَطِيفَةً :

أَوْدَعُ مِنْهُ رَاحِلًا غَيْرَ آيِسٍ
فَمَنْ مُنَالِعِ أُخْرَى اللَّيَالِي وَغَارِبِ
يَمْدُ إِلَى نِعْمَاكَ رَاحَةً رَاغِبِ
يُتْرَجَمُهَا عَنْهُ لِسَانُ التَّجَاوِبِ
وَكَانَ عَسَى لِي السُّرَى خَيْرَ صَاحِبِ
سَلَامٍ فَإِنَّكَ مِنْ مُقْسِمٍ وَذَاهِبِ

ابن خفاجة هو أكثر الشعراء الأندلسيين التفاتاً إلى الطبيعة وامتزاجاً بها، وقد اعترته الوحشة في أخريات حياته التي تجاوزت الثمانين فتنسك وتملكه هاجس الموت حتى ذكر الضبى نقلاً عن بعض شيوخه أنه كان يخرج من جزيرة شقر - وقد كانت وطنه - في أكثر الأوقات إلى بعض تلك الجبال التي تقرب من الجزيرة وحده فكان إذا صار بين جبلين نادى بأعلى صوته : "يا إبراهيم قموت" يعنى نفسه، فيجيبه الصوت ولا يزال كذلك حتى يخرّ مغشياً عليه»^(١).

وقد انعكس هذا الإحساس على نظره للطبيعة في تلك الفترة من حياته ففارقته روح المرح التي صدر عنها في أوصافه لها، وتحوّل موقفه منها من البهجة والبشر إلى التأمل وطول النظر، وتحولت الطبيعة من امرأة فاتنة لعوب إلى صديق يرتدى ثياب الوعظ والحكمة، فاستنطقها واستمع إلى عظمتها وعبرها وأشرك النفس بسرّها وخاطبها خطاباً جديداً كما يتمثل في هذه القصيدة.

يتكشف النصّ - منذ بدايته - عين ذات قلق مضطربة، غير مستقرة، تبدو في حالة ارتحال، وتظهر وهي غير متمسكة، وقد اختلطت الرؤية أمامها، وفقدت القدرة على التحكم في أمرها. ويكشف أسلوب القسم الذي تُستهل به القصيدة عن حاجة الذات إلى من يشاركها همومها، ولذلك فهي تتجه بخطابها إلى (الخارج) دون أن تُحدّد شخصاً بعينه مما يخرج بالخطاب إلى دائرة أوسع فتسحب (كاف الخطاب) على الإنسان عامة. ولكن لماذا جاءت صيغة القسم على هذه الصورة ؟ لماذا أقسم (بعيشك) ولم يقل (لعمرك) أو (بحياتك) أو أية صيغة أخرى من صيغ القسم ؟ إن دلالة (العيش) أو (المعاش) ترتبط بالسعى للحفاظ على الحياة وضمان استمرارها، وهو ما ينسجم مع فكرة (الرحلة) التي تقوم بها الذات؛ فالرحلة سعى وحركة ومحاولة لبلوغ هدفٍ ما.

إن البيت الأول مشحون بالدلالات التي تشير إلى أن تلك الرحلة هي رحلة الحياة ذاتها أو رحلة الإنسان في الحياة، وهي رحلة محفوفة بالمخاطر؛ وليست هذه (الرياح

الهُوجاء) أو (هوج الجنائب) إلا رمزاً لما يواجه الذات من مخاطر تكاد تعصف بها. وتشير دالة (رحلى) فى تركيبها الإضافى إلى "خصوصية" الرحلة (حيث أضيف الرحل إلى ياء الملكية) كما توحى بتعرض ما يمتلكه الإنسان من متاع للخطر، وتشير كذلك إلى اقتران الحياة بالارتحال والرحيل؛ فالحياة فى جوهرها رحلة ولكن الإنسان لا يملأ زمامها، ولا يعلم هل هو مُسير أم مُخير ؟ فتختلط أمامه الرؤية ويتضاعف إحساسه بالحيرة فيتوجه بالسؤال إلى (الخارج) أو إلى أخيه فى الإنسانية مستحلفاً إياه بعيشه أو معاشه عساه يجد جواباً شافياً يُخرجه من ضباب الحيرة والقلق.

وإذا كان مُركَّب الإضافة (هوج الجنائب) يرمز إلى التقلُّبات والأخطار التى تواجهها الذات فى رحلتها الدنيوية؛ فإن المركب الإضافى الآخر (ظهور النجائب) يتقابل معه، فيرمز إلى وسيلة الارتحال المأمونة التى اختارتها الذات بإرادتها، ولكن تقدم المركب الأول على الثانى يشير إلى رجحان كفته ويعكس هيمنته على الذات وانشغالها به ويدل على تأثيره فيها أكثر من نظيره، ويأتى استخدام كلمة (هوج) بإيقاعها الصوتى المستمد من إيقاع الرياح العاصفة فيبدو كمؤثر صوتى قوى يوحى بجو العواصف الخارجية والداخلية التى تعصف بالذات.

وفى صورة من صور الترابط العضوى يأتى البيت الثانى ليبرر مغزى طرح سؤال الذات من ناحية، ويصور واقعها المتقلب من ناحية أخرى، حيث لا يقر لها قرار، فما إن تُشرق حتى تُغرب. وتنفّج الدوال فتسمح بالتأويل وتجاوز المعنى المباشر بحيث تمسُّ مسألة وجود الإنسان ذاته، وتُجسد ثنائية الميلاد والموت أو الظهور والأفول. فما إن يستطيع نجم الإنسان ويظن أنه اقترب من أحلامه الكبرى حتى يخبو ويتوقف كل شئ أمام سطوة الموت الذى يترصده ويتهدد وجوده ويقضى على طموحاته. وهنا تكون المطابقة بين (المشارك) و(المغرب) مطابقة أو مقابلة بين الميلاد والموت أو بين شروق الحياة وغروبها. ولعل فى مجيء طرفى الطباق بصيغة الجمع ما يشير إلى اتساع مساحة الفضاء الزمنى وامتداد رحلة الميلاد والموت منذ بدء الخليقة. كما أن فى إضافة كلمة

(أولى) إلى (المشارك) دلالة على بدء رحلة الإنسان مع حياة، وإن كان البناء التركيبى للبيت الثانى يشير إلى قصر تلك الرحلة (فما لحت .. دُشِرْتُ ... حتى جبتُ) كما يعكس تشبيه الشاعر نفسه بـ (الكواكب) إحساس الذات بتعاليتها وقيمتها ودورها الفاعل أو المضىء فى رحلة الحياة.

وبدءاً من البيت الثالث تبدأ الذات فى كشف معانيها فى تلك الرحلة :

وحيداً، تهادانى الفيافى فأجتلى	وهمسة المنايا فى قناع الغياهب
ولا جار إلا من حسامٍ مُصمّر	ولا دارَ إلا فى قُتود الرّكائب
ولا أنيس إلا أن أضاحك ساعة	ثغور الأمانى فى وجوه المطالب

إن الذات تبدو محاصرة بالوحدة، تتقاذفها الفيافى، وتلوح لها وجوه الموت فى خضم الظلام. وتضطلع أساليب النفى بدور واضح فى ترسيس واقع الوحدة أو الفراغ؛ فلا جار، ولا دار، ولا أنيس، وإن كان فى دالة (الحسام المصمّر) ما يشير إلى شجاعة الذات وحرصها على مواجهة أخطار الموت والفناء. كما تشير الصورة الاستعارية (ثغور الأمانى) بما تتضمنه من (تشخيص) إلى طموح الذات وتطلعاتها، وإن كان استخدام دالة الزمن (ساعة) يشير من ناحية أخرى إلى قناعة الذات بصعوبة خروج هذه الأمانى إلى حيز التحقيق.

وتأتى صورة الليل بدلالاتها النفسية لتضيف أبعاداً أخرى إلى أزمة

الذات ومعاناتها :

بليلى إذا ما قلتُ قد باد فانقضى	تكشفَ عن وعدٍ من الظنّ كاذبٍ
سحبتُ الدّياجى فيه سودَ ذوائبٍ	لأعتقَ الآمالَ بيضَ ترائبٍ
فمزقتُ جيبَ الليلِ عن شخصٍ أطلّس	تطلّع وضّاح المضاحك قاطبٍ
رأيتُ به قطعاً من الفجر أغبّشاً	تأملَ عن نجمٍ توقّد ثاقبٍ

إن الذات تبدو في هذه اللوحة التصويرية محاصرة بالظلام والوحشة، وقد اشتبكت في صراع حاد مع واقعها، وكلما توهمت أنها خرجت من هذا الحصار الليلي تكشف لها الواقع عن وعود وظنون كاذبة، وترتكز هذه اللوحة التي تستغرق أربعة أبيات على عنصر "المقابلة" لتكشف عن الصراع المحتدم بين الذات الطامحة إلى الآمال وواقع الظلام الكئيف. وتتحدد المواجهة بين طرفين متضادين هما "سود الذوائب" و"بيض الترائب". وقد تشخص طرفا الصراع، فاتخذت الدياجي السود شكل الذوائب في طولها وكنافتها وامتدادها بينما اتخذت الآمال شكل النحور بلالائها فضلاً عن وضعية أحد الطرفين (الذوائب) في الخلف والآخر (النحور) في الأمام مما يضيف أبعداً أخرى إلى الصراع والمواجهة. وتشير دلالة الفعلين (سحبت، مزقت) إلى فاعلية الذات في مقاومة الحصار وعدم استسلامها للواقع واستمرارها في المقاومة حتى انجلى الأمر عن انكشاف جانب من الليل في إشارة دالة على اقتراب تكشف الحقائق أمامها حيث بدأ بياض الصباح يخالط ظلام الليل كما تعبر عنه الصورة التشخيصية (وضّاح المضاحك قاطب)؛ فالتضاد القائم على التشخيص يكشف عن صورة الليل وقد بدا متجهماً الملامح، يلفه السواد خلا ما تظهره أسنانه من بياض (وضّاح المضاحك) في إشارة إلى بدء طلوع الصباح فيه. وهو (قاطب) لأن بقية من الظلام لم تزل فيه. إنه التضاد اللوني الذي يتيح للذات أن ترى بصيصاً من الضوء برغم هيمنة السواد. وهذا ما تؤكدُه صورة النجم المتوقّد الثاقب (في إشارة إلى عطارد أو الزهرة لأنهما يظهران في الأفق على التناوب عند مطلع الفجر)...

هذه الصورة -صورة قطع الفجر الغبشاء التي انكشفت للشاعر تعكس تجدد الأمل في مواصلة رحلة الحياة أيّاً كانت العقبات والمصاعب.

وفي هذا السياق تأتي وقفة ابن خفاجة أمام الجبل :

وأرعن طمّاح الذّوابة باذخ	يطاولُ أعنان السّماءِ بغاربِ
يسدُّ مهبّ الرّيح عن كلّ وجهةٍ	ويزحمُ ليلاً شهبه بالمناكبِ

وقورٍ على ظهرِ الفلاةِ كأنَّه
طوالَ الليالي مُطَرِّقُ فسى العواقبِ
يلوثُ عليه الغيمُ سودَ عمائمِ
لها من وميضِ البرقِ حُمْرُ ذوائبِ

فقد أثار الجبل كوامنه، ورأى فيه صورة من ذاته، فاتخذته صديقاً يؤنس وحدته بعد أن عزَّ عليه الأنيس والجار. ولم يكتف بذلك بل خلع عليه أحاسيسه وعواطفه، وامتزج به امتزاجاً تاماً، فمنحه صفاته الخلقية والخلقية، فإذا هو ذلك الشيخ الوقور الذى يتجلى بعمامته السوداء ذات الذوائب الحمر، وإذا هو يواجه (العواصف) والرياح النكباء مثله :

ولاطمَ من نُكْبِ الرِّيحِ معاطفى
وزاحمَ من خُضْرِ البحارِ جوانبى
ومع ذلك فهو يبدو متماسكاً، شامخاً، يطاول أعنان السماء، ويزاحم الشهب بأكتافه تماماً كما طلع الشاعر "كوكباً" فى المشارق. ولكن سرعان ما نكتشف أن الجبل يبدو مثله مهموماً مطرقاً متأملاً فى الوجود، تشغله حقيقة الحياة والموت والمصير. ويبدو ابن خفاجة وهو يستنطق الجبل ويصفى إليه وكأنه انفصل عنه بينما هو فى الواقع مُتَّحد به، متلاشٍ فيه بحيث يصبح حديث الجبل هو حديث الذات أو صوتها الداخلى، وهنا تعود صورة الليل للظهور مرة أخرى - فى استدعاء جديد - مقترنة بالارتحال الليلى (فحدثنى ليل السرى بالعجائب). وهذا الاستدعاء منوط بفضاء زمنى محدد حيث تكون وقفة الشاعر مع الجبل أو بالأحرى مع ذاته ليلاً حيث التأمل والسكون والوحدة :

أصغتُ إليه وهو أخرسُ صامتُ
وقال : ألا كم كنتُ ملجأً فاتكُ
وكم مرَّ بى من مُدْبِجٍ ومُؤَوِّبِ
ولاطمَ من نُكْبِ الرِّيحِ معاطفى
فحدثنى ليل السرى بالعجائبِ
وموطنَ أواهٍ تبتَّل تائبِ
وقال بظُلَى من مطى وراكبِ
وزاحمَ من خُضْرِ البحارِ جوانبى
وطارت بهم ريحُ النوى والنوايبِ
فما كان إلا أن طوتهم يدُ الردى

ويكشفُ حديثُ الجبل / الإنسان عن كثير من صور التناقض البشرى، ويقوم
عنصرا (التضاد) و(المقابلة) بكشف هذا التناقض حيث يجتمع فى رحابه الفاتك الفاسق
والعابد المتبتل، ويمرُّ به المدلج والمؤوب، ويستروح بظله -عند القيلولة- المطى والراكب
ولكن يد الردى طوتهم جميعاً وبقي هو وحيداً يندبهم ويبكيهم ويستقل العيش بدونهم.
وهنا يبدو التوحد بين الجبل والإنسان فى أكمل صورة؛ فنرى فى شكوى الجبل وهمومه
صورة أخرى من شكوى الشاعر وهمومه. وثق "المشكلة" بين الذات والموضوع
فيتلاشى كلاهما فى الآخر، وإذا بآبن خفاجة هو هذا الجبل الذى سئم الحياة وملّ البقاء
بعد أن رأى أصحابه ورفاقه ومواكب البشر على اختلاف مشاربهم وطبائعهم يرحلون بلا
عودة، ويذهبون إلى حيث لا يؤوب مسافر ويبقى هو محاصراً بالوحدة والظلام، مُطرقاً
فى العواقب، ينزف دموعه فى فراق الأصحاب والأحباب، وهنا يطرح الجبل / الإنسان
سؤاله المصيرى :

فحتّى متى أبقى ويظعن صاحبُ أودعُ منه راحلاً غيرَ آيبِ
وحتّى متى أرعى الكواكبَ ساهراً فمن طالعِ أخرى الليالى وغاربِ

وهنا ينكشف النص عن مغزاه أو أبعاده الحقيقية، فيعكس تجربة الذات الشاعرة
المهمومة بقضايا الوجود والموت والمصير وقد بدت غير قادرة على استيعاب حقيقة الموت،
ففقدت تماسكها وأصابها الذعر والسأم وهى ترى الأهل والأحباب والأصحاب يرحلون
عنها بلا عودة، ووجدت نفسها -وقد امتد بها العمر- تقف وحيدة كالجبل، تتلقى
ضربات العواصف من كل اتجاه، ويحاصرها الظلام، وتستحيل الحياة أمامها إلى صحراء
قاحلة موحشة وهنا يبدو الحلم بالرحيل إلى الشاطئ الآخر -حيث الأحباب الراحلون-
هو الملاذ أو الأمل الذى تعتنقه، ولكنها حين وجدت لها شبيهاً فى المعاناة (الجبل)
استشعرت العزاء والسّوى، ووطنت النفس على تقبّل الواقع بعد أن أدركت فى نهاية الأمر
أنه لا مفر من التسليم بحقيقة أن الأحياء منذورون للموت، وأنهم بين "مقيم" و"ذاهب".

وهكذا اختلفت نظرة ابن خفاجة للطبيعة؛ فلم ينظر إلى أحد عناصرها باعتباره موضوعاً وصفيّاً خارجيّاً، بل امتزج به، وخلع عليه عواطفه وأحاسيسه، فكان ابن خفاجة هو ذلك الجبل الذى تملل من طول البقاء وهو يشاهد مواكب الإنسانية ترحل أمامه موكباً إثر موكب إلى غير رجعة، ولذلك فالقصيدة «تمنحنا نفحة جديدة للشعر الأندلسى هى هذه المشاركة فى العواطف التى يشعر بها المتأمل لسحر الطبيعة»^(١)، كما استطاع ابن خفاجة فى هذه القصيدة أن يناجى الطبيعة على نسقٍ جديد لم يعهده الشعر العربى القديم، فأشرك النفس الإنسانية بسرّ الطبيعة، وأدرك ما يُسمى عند الفرنجة "بحس الطبيعة"^(٢).

هوامش :

^(١) بغية الملتمس، الضبي ص ٢٠٢ - ٢٠٣، ط. مجريط ١٨٨٤م.

^(٢) د. جودة الركابي، في الأدب الأندلسي، دار المعارف، ص ١٠٨.

^(٣) نفسه، ص ١٠٨.

مناجاة القمر

قال ابن خفاجة، وقد طلع عليه القمر في بعض ليالي أسفاره، فجعل يطرق في معنى كسوفه وإقماره، وعلة إهلاله تارة وسراره، ولزومه لمركزه مع انتقال مداره ... فقال، وقد أقام معاينة تلك النُصبة، واستشرف تلك الحالة والهيئة، مقام المناجاة لمن خلا بنفسه يفكر، ونظر نظر الموفق يعتبر : (ديوانه ص ١٣٠ بتحقيق د. سيد غازي) :

- | | |
|---------------------------------|---------------------------------|
| ١- لقد أصختُ إلى نجاك من قمر | وبت أدلجُ بئين الوعى والنظر |
| ٢- لا أجتلى لمحا حتى أعى ملحا | عدلاً من الحكم بين السمع والبصر |
| ٣- وقد ملأت سواد القين من وضج | فقرط السمع قرط الأنس من سمر |
| ٤- فلو جمعت إلى حسن محاورة | حزت الجمالين من خبر ومن خبر |
| ٥- وإن صمت ففى مرآك لى عظة | قد أفصحت لى عنها ألسن العبر |
| ٦- تمر من ناقص حوراً، ومتكمل | كوراً، ومن مرتق طوراً، ومنحد |
| ٧- والناس من معرض يلهى، وملتفت | يرعى، ومن ذاهل ينسى ومذكر |
| ٨- تلهو بساحات أقوام تحدثنا | وقد مضوا فقضوا أنا على الأثر |
| ٩- فإن بكيت وقد يبغي الجليد فمن | شجو يفجر عين الماء فى الحجر |

يكشف نص (القمر) عن صورة أخرى من صور موقف ابن خفاجة التأملى للطبيعة ومخاطبتها على نسق جديد لم نعهده فى الشعر القديم؛ ولعلنا لا نعرف أحداً من الشعراء قبل ابن خفاجة أفرد قصيدة للقمر يخاطبه ويحاوره ويناجيه. والجديد فى هذا النص أن ابن خفاجة لم يصدر فى رؤيته للقمر عن موقفٍ وصفى جمالى كما جرت عادة الشعراء الذين صرفوا عنايتهم إلى وصف جمال القمر ووجدوا مشاكلة بينه وبين وجه المرأة استدارة واكتمالاً وبهاءً وإنما وقف منه موقف المناجاة والتأمل وحاول محاورته واستنطاقه ونظر إليه فى سياق موقفه التأملى من الحياة والزمن والموت.

ومن صور الجدة والغربة الأسلوبية فى هذا النص اعتماد ابن خفاجة فى خطابه على وسيلة بيانية قلماً التفت إليها الشعراء وهى (النُصبة) التى عرفها الجاحظ بأن: (الحال الدالة بدون لفظ)^(١) وجعلها آخر وسيلة من وسائل البيان الخمس وهى: اللفظ والخط والعقد والإشارة والنُصبة. يقول الجاحظ^(٢): «والخصلة الخامسة (أى النُصبة) ما أوجد من صحة الدلالة وصدق الشهادة ووضوح البرهان فى الأجرام الجامدة والصامته والساكنة التى لا تتبين ولا تحس ولا تفهم ولا تتحرك إلا بداخلٍ يدخل عليها أو عن مُمسكِ خَلَى عنها بعد أن كان تقييده لها».

وثمة سؤال قد يُثار هنا وهو: لماذا لجأ ابن خفاجة إلى (النُصبة) فى مخاطبة القمر ولم يفعل ذلك فى مخاطبة الجبل؟

أغلب الظن أن ذلك راجع إلى اختلاف نظرة ابن خفاجة إلى موضوعى التجربة؛ فثمة اختلاف بين الجبل والقمر -بالرغم من كونهما مظهرين من مظاهر الطبيعة؛ فالجبل أَرْضى والقمر سَمَاوَى، والجبل ثابت راسخ بينما القمر متحرك متغير، والجبل له حضور مكانى دائم بينما القمر يغيب ويحضر ويزيد وينقص، وهو أكثر دلالة على الزمن فضلاً عن ضلال القداسة التى تحيط به باعتباره أحد المعبودات القديمة. ولعل هذه الأسباب مجتمعة هى التى وجهت ابن خفاجة إلى اختيار (النُصبة) باعتبارها أكثر وسائل البيانية ملاءمة لخطاب القمر ومناجاته، لإحساسه أنها أكثر قدرة من اللفظ على

استيعاب التجربة والتعبير عنها؛ فالصمت قد يغنى عن كل وسائل البيان، ولغة العيون قد تكون أصدق تعبيراً ودلالة من لغة الكلام؛ والحالة الدالة أكثر بلاغة من اللفظ وعلى نحو ما رأى المتصوفة فى اللفظ حجاباً كثيفاً يحول بينهم وبين ما يريدون التعبير عنه حتى ليقول النفرى : «الحرف يعجز عن أن يخبر عن نفسه فكيف يُخبر عني»^(٣) ولذلك عمدوا إلى وسائل تعبيرية أخرى، فكَذلك فعل ابن خفاجة إذ أدرك أن الألفاظ قاصرة عن الإحاطة بهذا الموقف التأملى المهيّب.

وقف ابن خفاجة أمام القمر فى الخلاء وحيداً وقد أرهف كل حواسه وأنصت فى إصغاء شديد إلى نجواه. والنجوى دالة من دوال (النُصبة) لأنها حديث خاص غير مُعلن بين شخصين. والنُصبة تحول دون انكشاف الحوار واستجلاء المعنى، فلا ندرى على وجه الدقة تفاصيل ما دار من حوار فى مناجاة ابن خفاجة للقمر لكننا نستطيع الوقوف على بعض تلك الأسرار من خلال (الحال الدالة) حتى ولو لم يتكلم أى من الطرفين؛ فبإمكاننا أن نستدل على أهمية أو خطورة مناجاة شخصين من خلال تعبيرات الوجه والعينين وما قد يعقب ذلك من تصرفات آنية، وكذلك قد نستبين الحال الدالة دون لفظ من خلال التعبيرات التى تُرسم على وجه الطبيب وهو خارج من غرفة العمليات أو على وجه شخص يستمع إلى حوار هاتفى. وقد تكفل الشطر الثانى من البيت الأول بتجسيد (الحال الدالة) المستخلصة من مناجاة ابن خفاجة للقمر إذ نجد أثر المناجاة قد انعكس شعورياً على ذاته بطريقة غير مطمئنة (فبات يدلج بين الوعى والنظر) وهذا يعنى أن الذات نتيجة تلك المناجاة قد دخلت فى منطقة ضبابية من الهواجس والأفكار الكثيفة وتأرجحت بين منطقتين متضادتين هما (الوعى واللاوعى) ووضعت أمام ثنائية (الحقيقة والوهم) أو (المعرفة والجهل) ويشير الفعلان (بت - أدلج) إلى الأرق والسهر والحيرة والدخول فى متاهة فكرية مظلمة.

ويحدد البيت الثانى حصاد الموقف التأملى حيث يقترون اجتلاء اللَّمَح أو إنعام النَّظَر إلى القمر باستجلاء (المُلح) واستدعاء قصص الغابرين وتذكير الذات بماضى

البشرية حتى تستحضر العبرة وهنا يتحقق التوازن بين الماضي والحاضر ممثلين فى حاستى السمع والرؤية حيث يرمز البصر إلى اللحظة الراهنة فتتحول (الملح) إلى إشارات وموجات من (الملح) تستقبلها الأذن فى تماثل دقيق بين ما يُرى وما يُسمع. إنه موقفٌ تأملٌ صامت يتعطل فيه الكلام وتتوحد فيه الرؤية بالسمع فتحلُّ الرؤية محل (اللسان) وتقوم (النسبة) بتبليغ ما قد تعجز عنه الألفاظ.

ونمضى مع ابن خفاجة فى خطابه الجديد للقمر الذى يعكس هُفّة الذات إلى الأنس والألفة والطمأنينة فى وحدتها وشيخوختها، كما يعكس ظمأها إلى معرفة المجهول والوقوف على ما غمض من أسرار الوجود واكتشاف لغز الحياة والموت الذى عجزت عن اكتشافه طوال حياتها التى تجاوزت الثمانين؛ يقول ابن خفاجة مخاطباً القمر:

وقد ملأت سواد العين من وَضَحٍ	فقرط السَّمْعَ قرط الأنس من سَمَرٍ
فلو جمعت إلى حُسْنِ محاورَةٍ	حزت الجمالين من خُبْرٍ ومن خَبَرٍ
وإن صمتُ ففى مرآك لى عِظَةٌ	قد أفصحت لى عنها ألسنُ العِبرِ

إن هذه الأبيات تكشف عن أجواء التوتر والتناقض والصراع المحتدم داخل الذات، فقد أسلمها الموقف التأملى إلى الحيرة وضاعف من أزمة الخوف والشك والوحدة التى تحاصرها فى شيخوختها؛ فهى لم تجد فى مناجاة القمر ما يدخل الاطمئنان إلى روعها، ولم تنتهِ من معاينة تلك النُصبة إلى ما يُقنعها ويزيل هواجسها ومخاوفها وعذاباتها الوجودية، ولم تجد فى الإصاخة والمناجاة والحوار الصامت غناءً عن النطق والكلام لأنها تعيَّدت على الرئى والمحسوس والمنطوق، ولذلك تطلب من القمر أن يتخلى عن صمته وأن يجمع إلى جمال المنظر حسن المخبر بعد أن تجلّى للعين حسناً واكتمالاً (والتأمل إليه فى هذه الحالة يراه شديد الشبه بوجه الإنسان ملامحاً وتضاريس) ويفجؤنا ابن خفاجة

بهذه الصورة الجديدة المدهشة (فقرط السمع قرط الأنس من سمر) فما أجمل هذا الاشتقاق أو النحت اللغوي في فعل الأمر (قرط) بما يتضمنه من جدة وحداثة، وما أجمل هذه الصورة التي نرى فيها أنضر ما في حديث السمر من أنس وقد استحال قرطاً ذهبياً يلزم الأذن ملازمة دائمة فلا يدع لها مجالاً للتوجس والوحدة والفراغ والصمت الموحش. إنها صورة نابضة بدلالاتها النفسية المستوحاة من ظروف ابن خفاجة الخاصة وشخصيته المتوترة القلقة، وما أصابه في شيخوخته من هموم الوحدة والاعتراب النفسى خاصة بعد تفرق أحبابه وخلائه وقد مرّ بنا كيف كان يسير بين الجبال وحيداً ينادى: يا إبراهيم تموت ثم يقع مغشياً عليه وهذا يعنى أن قضية الموت كانت هاجسه الأكبر في شيخوخته وقد ظل محاصراً بهذا الهاجس حتى آخر لحظة في حياته.

وقد حاول ابن خفاجة أن يلتمس الصديق المؤنس في الطبيعة، فاتخذ الجبل رفيقاً ونجح في استنطاقه، وحاول أن يصنع الصنيع ذاته مع القمر ولكنه عجز عن ذلك لأن القمر سماوى ولأنه محاط بهالة من القداسة، ولذلك لم ينجح في محاورته إلا من خلال المناجاة للصامته أو للنصبة واستشراق الحال والهيئة، وقنع -مرغماً- بما تستدعيه رؤية القمر الصامت من عظة واكتفى بحوار النصبة أو الحال الدالة التي أخذت تتجلى في صورة أخرى صامتة ناطقة هي (ألسن العبر) وهكذا ينتهى هذا المشهد بالشاعر المتأمل وهو يستقبل بأذنيه الحوار الوعظى الصامت بينما يضرب الصمت بجراحه ويحاصر المكان حوله حصاراً تاماً. وفي هذه اللحظة ينتقل ابن خفاجة في مناجاته للقمر نقلة أخرى، فيتوجه بالخطاب إليه قائلاً :

تمرُّ من نالقص حوراً، ومتكمل	كوراً، ومن مرثقٍ طوراً، ومنحدِر
والناسُ من معرضٍ يلهى، وملتفتٍ	يرعى، ومن ذاهلٍ ينسى ومُدكرٍ
تلهو بمساحات أقوام تُحدّثنا	وقد مضوا فقضوا أنا على الأثرِ
فإن بكيتُ وقد يبكى الجليدُ فعن	شجوٍ يُفجّر عينَ الماءِ فى الحجرِ

ما الذى أوحى به هذا الموقف التأملى ؟

إن ابن خفاجة لا يستوقفه القمر من حيث وظيفته أو ما يفيض به من ضياء يبدد الظلام، ولا يلتفت إلى جماله وحسن منظره وهيئته، بل يلتفت إليه فى إطار حكمى أو تأملى أو فلسفى -مع شىء من التجاوز- فيتوقف أمام ما يعرض له من حالات النقصان والزيادة، والغياب والحضور، ويترك فى معنى كسوفه وإقماره، وعلّة إهلاله وسراره، ولزومه لمركزه مع انتقال مداره، أو أنه ينظر إليه فى إطار محاولة استكناه الحقائق الكونية الكبرى، ومساءلة القضايا الوجودية، ويقف أمامه وقفة مهابة وخشوع، ولكنه لا يكتفى بذلك، بل يسعى إلى إيجاد علاقة قدرية بين القمر والإنسان من خلال الربط والمقارنة بين حالات القمر فى تغيرها وتناقضها، وما يعرض للإنسان فى حياته من تقلبات وأحوال. واللافت أن الحالات الأربع التى يتعرض لها القمر تتوافق -عدداً- مع ما يعرض للإنسان من حالات، بحيث يبدو القياس على هذا النحو :

حالاته				المدلول
منحدر	مرقق طوراً	مكتمل كوراً	ناقص حوراً	القمر
مدّكر	ذاهل ينسى	ملتفت يرعى	معرض يلهى	الإنسان

ما الذى نخرج به من قراءة هذا القياس ؟

إن القمر والإنسان كليهما يخضعان لمتغيرات متناقضة، فالقمر يتعرض للنقصان والاكتمال، ويتأرجح بين الارتفاع والانحدار، وتلك متغيرات مادية معسوسة يقابلها تغيرات سلوكية وذهنية فى طبائع البشر؛ فنقصان القمر أو اختفاؤه يقابله إعراض وتغافل من الناس، أى أن الغياب المادى للقمر يستتبعه غياب الإدراك والوعى بحقائق المصير الإنسانى، بينما يتوازى اكتمال القمر وحضوره الكامل القوى مع حضور الوعى الإنسانى بحقائق الكون والتفاتة إلى واجباته بحيث تبدو المعادلة على هذا النحو :

* نقصان القمر = تلهى الإنسان وتغافله (معرض يلهى).

* اكتمال القمر = إدراك الإنسان ووعيه بالحقيقة (ملتفت يرعى).

وفى الطرف الآخر من المعادلة يتقابل الارتفاع أو الارتفاع المادى للقمر مع اجتماع صفتى الذهول والنسيان (أى انشغال النفس وانصرافها عما حولها نتيجة للتباعد والانفصال) بينما يتوازى الانحدار مع الذاكرة، أى إيقاظ الذات من غفلتها واستحضار العظة والعبرة والالتفات إلى حقائق الوجود والمصير، بحيث تبدو المعادلة على هذه الصورة:-

* ارتفاع القمر وارتفاعه - ذهول ونسيان.

* انحدار القمر - تذكر وتدبر وعظة.

وقد تحقق التماثل من حيث الترتيب والمعاقب فى السياق بين الطرفين كما تحقق فى تلازم العلاقة بينهما؛ فالقمر يبدأ صغيراً ثم يكتمل ويرتقى ثم يدركه الانحدار والتلاشى، وكذلك الإنسان حين يولد صغيراً ثم يبلغ أشده، ويصل إلى عنفوانه شباباً وقوة حتى يأخذ فى الانحدار ثم يدركه الموت والفتنة.

ولكننا إذا نظرنا إلى علاقة كل طرف على حدة، فإننا نجد أنها تخضع للتناقض الحاد؛ فالقمر يزيد وينقص، ويرتفع وينحدر، والناس يتفاوتون فى طبائعهم بين الإعراض والالتفات وبين الوعى والعقلة، وبين الميلاد والموت.

غير أن العلاقة بين القمر والإنسان لا تقوم فى كل جوانبها على المثلية أو التكافؤ، بل تقوم على التضاد أيضاً؛ فالقمر (سماوى) والإنسان (أرضى)، والقمر يبقى والإنسان يهلك، والقمر يمنح ويمنع والإنسان يخضع للعطاء والمنع، والقمر يقدر ويهيمن ويتحكم بينما الإنسان لا يملك إرادته أو مصيره. بل إن ثمة صفة أخرى يخلعها الشاعر المتأمل على القمر تضع العلاقة بين الطرفين فى صورة متأزمة متوترة، فهو يرى القمر يسخر من البشر، و(يلهو بساحات من رحلوا)، وهنا يظهر القمر بدلالاته الاستعلائية أو الفوقية وكأنه يتحكم بصورة أو بأخرى فى مقدرات الإنسان ومصيره، أو كأنه شاهد على مأساته التى يراها (ملهاة) لا يعيها الإنسان ولا يدركها حق الإدراك. إنه يتخيل القمر وهو يمارس هوايته فى اللهو والسخرية وقد استبدل بوظيفته الطبيعية وظيفة قدرية - حسب

رؤية الشاعر - يضع الإنسان أمام مأساته الحقيقية ومصيره المزعج ويذكره بضعفه وعجزه وضآلته. وقد فجّر هذا الموقف المأساوي دموع الشاعر وأهّاج أحزانه، وزعزع تماسكه، وحسبك بموقف كهذا يفجر عين الماء فى الصخر الجلمود.

المفاجأة أن تجربة ابن خفاجة فى مناجاة القمر ومحاولة التوحّد به والاندماج معه فى لحظة استغراق عميقة، أشبه باستغراق الصوفى فى عبادته ... هذه التجربة لم تسع إلى استحضار العظة والعبرة وتعميق المعنى الإيمانى بقدر ما سعت إلى استجلاء الحكمة ومساءلة قضايا الوجود الكبرى، فامتزجت التجربة بنظرة فلسفية عميقة، ولم تقتصر على مجال الاعتبار، فكان القمر مجال استثارة فجّر لديه قضية الزمن والموت والمصير الإنسانى، وكانت خلاصة التجربة التأملية أن الإنسان (يلهى) والقمر باعتباره رمزاً للزمن يلهو به، وأن الموت هو الحقيقة الكبرى والمصير المحتوم، وأن تجارب الراحلين تحدثنا بأننا على آثارهم سائرون، وهكذا أثار وقوف ابن خفاجة أمام القمر هواجسه وضاعف همومه وترك فى نفسه إحساساً عميقاً بالحزن والقهر والغصة، ولذلك انتهت تجربته بالبكاء المرير تعبيراً عن إحساسه بمأساة الإنسان وعجزه، وكان الشجو هو الصفة الجامعة والمحصلة النهائية لتجربة المناجاة والاندماج.

وقد جاء الأداء اللغوى على مستوى التجربة؛ فكشفت الأفعال المسندة إلى ضمير المتكلم عن حيرة الذات وتطلعها إلى استجلاء الحقيقة؛ فالفعل (أصخت) يوحى بالاندماج والرغبة العارمة فى الإنصات، والاحتشاد للسمع، والانشغال به عن كل شىء، كما يوحى بجو العزلة التى عاشها الشاعر حين خلا بنفسه، وامتدت به الخلوة فصار يتوق إلى صوت يحاوره، وهو ما تؤكد الدلالة المعجمية للفعل؛ ف (أصاخ له) أى استمع وأنصت لصوت^(٤)، وكان الشاعر فى عزله فى أشد الاحتياج إلى سماع هذا الصوت ليؤنس وحدته ويخفف همومه، وحيث إن الانصياخ يتضمن معنى الانشقاق^(٥)، فإننا ندرك أن الشاعر المتأمل كان بحاجة إلى صوت يشبه الزلزلة ليخرجه من حالة الصمت والجمود التى نحاصره. وقد جاء الفعل (أصخت) مسبوقاً بصيغة الإقرار والتحقيق ليؤكد حالة التهيؤ

والاحتداد فى موقف الإنصات. وتشير جملة (بت أدلج) إلى أن الشاعر لم يظفر من مناجاة القمر بما يريحه ويبعث الاطمئنان فى نفسه، فبات ساهراً يتقلب بين الوعى واللاوعى، وبدا فى حالة التخبُّط والتشتت ذهنى كأنه يسير فى ظلام حالك لا يستطيع فيه أن يستدل على الطريق أو يتبين معالمه، كما يشير البناء الأسلوبى (لا أجتلى ... حتى أعى) إلى مقارنة الرؤية بالوعى وإيجاد علاقة تلازم حتمى بينهما، فلا وعى بغير اجتلاء. وكأن القمر هو مصدر الحقيقة، فهو الذى يتولى "الإخبار" و"الإبلاغ" و"الحكى" باعتباره شاهد عيان على حوادث التاريخ وسير البشر.

إن هذه الأفعال المسندة إلى الذات المتكلمة التى وردت فى البيتين الأول والثانى (أصخت ... بت ... أدلج ... أجتلى ... أعى) تجسّد أحوال الذات وهى فى مقام المناجاة تجسّيداً دقيقاً، وتعبر عن استجابة الحالة الشعورية للموقف فيما يشبه "الارتباط الشرطى"؛ فالإصاخة أفضت إلى الدلجة والتشتت، أما الوعى أو الإدراك فصار رهناً بالاجتلاء والرؤية. وباستثناء هذين البيتين فقد اختفت أفعال الذات المتكلمة ولم تظهر إلا فى بيت الأخير حيث تجلّت الذات فى موقف البكاء المتفجر كمحصلة لتجربة التأمل أو المناجاة.

لقد اندمجت الذات فى التجربة اندماجاً تاماً، وانصرفت إلى الاستغراق التام فى مناجاة القمر الذى هيمنت صورته وحالته الدالة على المشهد كله، وتتعدد الأفعال التى تؤكد فاعلية القمر وتأثيره على الذات باعتباره محور التجربة (ملأت، جمعت، حزت، تلهو، تسرّ، صمت). وإذا كان الفعل الأخير (صمت) يعبر عن (النُصبة)، فإن الأفعال الأخرى دوال لها؛ إذ تشير إلى قدرة القمر وتجليه فى حالات مختلفة تؤكد فاعليته وهيمنته وحضوره الطاغى برغم صمته وما يمرُّ به من أطوار.

هذا الحضور القوى للقمر ممثلاً فى ضمائر الخطاب يقابله غياب واضح للضمائر المسندة إلى البشر أو الإنسان (يلهى - يرعى - ينسى - مضوا - قضاوا) مما يؤكد ثنائية الحضور والغياب أو البقاء والفناء بين طرفى المعادلة (القمر - الإنسان).

وتكتظ القصيدة -برغم قصرها نسبياً- بالأفعال حيث تحتوى أبياتها التسعة على اثنين وعشرين فعلاً بنسبة تردد تقترب من ٢,٤٥ فى البيت الواحد، وهو ما يتفق واستناد التجربة على الفعل ومحاولة التفعيل كاستنطاق القمر بصفة أساسية، وتبدو هذه الأفعال فى معظمها فى وضع سكونى (الإصاخة - المبيت - الصمت - التلهى - الرحيل (قضا) - البكاء) وهو ما يتفق كذلك وجو السكون الذى يخيم على التجربة، ولذلك تتردد أفعال الحركة بنسبة ضئيلة مثل (تمر - أدلج - يفجر) وهى تكاد تقتصر على حركة القمر وحده حيث تبدو أفعال الحركة الأخرى فى حالة تقييد أو سكون؛ فالإدلاج يحدث بطريقة مجازية، وتفجر الماء فى الصخر ليس حركة فاعلة بقدر ما هو انعكاس لتأزم الذات وانهيأرها. ويبدو الإنسان دائماً فى وضع سكونى (ذهول - نسيان - تغافل - إصاخة - بيات) حتى تنتهى حياته بالرحيل كأقوام مضوا على آثارهم) بينما يبدو القمر الدال على الزمن فى حركة دائبة - زيادة ونقصاً، وارتفاعاً وانحداراً - وهذه الحركة -عبر امتدادها الزمنى- تشهد (ملهاة الإنسان) التى تتكرر بنفس أحداثها كل يوم مع اختلاف الشخوص والأمكنة حيث يخترم الزمن أعمارهم وهم غافلون، وبذلك ترتبط حركة القمر ارتباطاً طردياً بحركة الإنسان ورحلته على هذه الأرض، ويظل القمر هو الشاهد الحقيقى على مأساة الإنسان مع الزمن، كما يظل محتفظاً بتلك الحكايات التى وعاءها وعاصرها عبر تاريخه الطويل الممتد.

وعلى نحو ما اكتظت القصيدة بالأفعال، فقد اكتظت كذلك بال مصادر؛ ربّما لأن تجربة المناجاة أو موقف التأمل حدث ممتد يستغرق الزمن ولا يعيه. ومن هذه المصادر (السمع - الوعى - النظر - الأنس - السمر - نجواك - مرآك - وضح - سواد - محاوره - شجو - حور - كور).

وتخضع العلاقات اللغوية سواء بين الأفعال أو المصادر أو الأسماء أو المشتقات لعلاقة تضاد فى أغلب الأحيان تجسيداً لثنائية (الصمت - الكلام) التى تركز عليها التجربة التأملية، فثمة تضاد بين هذه المصادر : (الوعى والنظر، السمع والبصر، سواد

ووضح) أو بين المصدر والفعل مثل (صمت - عظة) وثمة تضاد آخر بين الأفعال مثل: (يلهى، يرمى) و(بت، أدلج) وهناك تضاد أوسع بين أسماء الفاعل التي تؤدي دوراً بارزاً في تجربة التأمل مثل (ناقص، مكتمل)، (معرض، ملتفت)، (ذاهل، مدكر).

وقد تنوعت أنماط خطاب المناجاة، فتوزعت بين الطلب المصحوب بالتمنى مثل الفعل الطلبى : (قرط السمع)، أو التمنى القائم على استحالة الحدوث مثل ما يفهم من دلالة الجملة الشرطية (فلو جمعت إلى حسن محاورة)، ويتأرجح الخطاب بين التحقيق مثل قوله : (وقد ملأت سواد العين من وضوح) وبين التقرير مثل قوله : (تمر من ناقص طوراً ...) وقوله (تلهو بساحات أقوام ...).

ولأمر ما خلت القصيدة من أساليب النداء المباشر، وإن كان ثمة ما يقوم مقامها مجازاً، مثل قوله : (لقد أصغحت إلى نجواك من قمر) فقد تضمن حرف الجر (من) معنى النداء، فضلاً عما يوحى به الجار والمجرور (من قمر) من دلالات نفسية تفصح عن مكانة القمر من نفس الشاعر بما يكتسبه من مخزون أسطوري يجمع بين القداسة والمهابة والخشوع والانبهار الذي يختلط بالدهشة والحيرة والجهل بكينونته وأسراره.

وقد قامت (النُصبة) على مفارقة واضحة باعتبارها وسيلة تبليغية أو بيانية لمن لا يقدر على البيان نطقاً أو لفظاً، فاستدعت التجربة أن يكون (الصمت) هو وسيلة الحوار، وأن يكون الحوار على السنة من لا ينطقون، فكانت (الأصوات الصامتة) هي السمة الفارقة بدلاً عن (الأصوات المسموعة أو المنطوقة) حيث أسهمت إسهاماً كبيراً في تعميق جو الصمت المحيط بالتجربة. وقد شملت "الأصوات الصامتة" كل العناصر المتصلة بالتجربة، إذ جرى الحوار الصامت أو "الصمت الناطق" على السنة كل من :

أ- القمر : وهو أهم عناصر التجربة، وقد أفضى للشاعر في حوار المناجاة بما أهمه ورؤعه من حقائق وأسرار وحكايات أو (ملح) تتحدث عن مواكب الراحلين من البشر، وصراع الإنسان مع الزمن، وعجزه عن مواجهة حقائق الكون والوجود.

ب- ألسن العبر : وقد شخصها الشاعر وألبسها ثوباً "إنسانياً"، وجعل لها "ألسنة" تُفصح بها عن أحوال البشر وتجاربهم فى مواجهة الزمن، وتجود بشهادتها -وهى من المجردات الصوامت- فى فصاحة ونصاعة بيانٍ يعجز عنها اللفظ المنطوق.

ج- الراحلون : وهم أولئك البشر الذين رحلوا ويرحلون كل يوم ويخيم عليهم الصمت فلا يتحدثون ولا يسمعون، ولكن الشاعر أنطقهم من خلال "النُصبة"، "فقضوا أنا على الأثر"، فكانت (حالتهم الدالة) أو صمتهم الناطق أصدق من كل موعظة، وأبلغ من كل لفظ.

د- الناس : لم ينطقهم الشاعر، وإنما وصف أحوالهم المتباينة بطريقة سرديّة موجزة، فكانت (حالتهم الدالة)، وتقلبهم بين الإعراض والالتفات والذهول والتذكر دليلاً على التشتت والعجز، وأشبه برسالة "تحذير" يَغْنى "الحال" فيها عن اللفظ ...

هـ- الشاعر المتأمل : كان هو الصوت الوحيد المسموع -على الحقيقة- سواء فى مناجاة القمر أو خطابه أو محاولة استنطاقه أو وصف أحوال البشر وحالات القمر أو التعبير عن حالة "الجزع" التى انتهت إليها تجربته حيث كان (الاستعبار) أو البكاء المرير هو (الحال الدالة) التى تغنى عن أى لفظ أو بيان. غير أن (الحوار اللفظى) أو (الصوت المسموع) لم يكن هو وسيلة الشاعر على الدوام؛ فقد شارك كذلك بالحوار الصامت سواء فى مناجاة القمر وتوحد به واستغراقه العميق فيه، أو حوار الصامت مع نفسه حين بات ساهراً متأرجحاً بين الوعى والنظر، وكان لهذا الحوار -فضلاً عن حوار الصامتين (القمر - العبر - الراحلون) وقع كبير على نفسه، فتفجرت بالبكاء -فى دلالة أخيرة من دلالات (النُصبة) تعبيراً عن الشجو والهَمِّ والمرارة، وتأسفاً على ما انقضى من العمر فى وهمٍ وهو وتغافل، وتفجعاً على مصيره المنتظر بل ومصير البشرية جمعاء. وبذلك جمعت التجربة بين نفثة النَّاسِك، واستغراق الصوفى، وحيرة الفنان الظامئ إلى اكتشاف أسرار الوجود.

واللافت أن البيت الأخير يتضمن مفارقة صوتية واضحة؛ فالسكون التام يُخيم على مسرح الحدث على طول الامتداد الزمني الذي استغرقه تجربة التأمل، حيث خضعت أطراف التجربة جميعاً لوضع سكوني سواء القمر المكتمل الذي يتوسط السماء بجلاله وإطلالته المهيبة، أو الشاعر الذي خلا بنفسه، واحتشد متأملاً القمر في لحظة استغراق عميقة ممتدة، ولا شيء هنالك سوى السكون المخيف أو الصمت الرهيب الذي يلف المكان الذي يضيّف هو الآخر فضلاً عن الزمان (الليل) -أبعاداً أخرى إلى جو الصمت. ويستمر هذا الجو السكوني المحتشد بالأصوات الصامتة سائداً حتى نهاية التجربة، حيث لا صوت ينبعث من المكان سوى صوت النشيج أو البكاء المسموع كصوت الماء المتفجّر من الصخر، ليكون هو الإيقاع الصوتي الوحيد المسموع الذي يبدد السكون ويتناغم مع الظلام كلحن ختامى حزين لمشهد التأمل والاستغراق في المناجاة، فتتحة المفارقة بين الصمت المطبق المهيمن على التجربة والصوت البكائي المتفجّر كمحصلة لم نطق به الصمت.

وقد جاءت البنية الإيقاعية بمفارقة صوتية أخرى؛ فالقصيدة تمتاز بإيقاعها الصاخب، وموسيقاها العالية خلافاً لما هو منتظر، إذ يُخيل إلينا للوهلة الأولى أن جو الصمت أو السكون يتطلب نوعاً من الموسيقى الخافتة أو الهادئة التي تتوافق معه، غير أن ثمة مبررات تجعلنا نرى في حدوث هذه المفارقة أمراً طبيعياً؛ فالشاعر وهو محاصر بالوحدة القاتلة والسكون المخيف يحتاج إلى صوت مسموع يؤنسه ويهدئ من روعه، وقد حاول استنطاق القمر فلم يُفلح، وانتظر أن يُقرّط سمعه بأشهى أحاديث الأنس وأطيبها في مسامرته فخاب ظنه، ومن هنا كان علو الإيقاع وصخبه تعويضاً عن ذلك الجو المحاصر بالسكون، وتعبيراً عن حاجة الشاعر إلى ما يؤنسه ويشعره بإيقاع الحياة وصخبها بعد أن انقطع عن الناس، وخلا بنفسه واستشعر الخوف والوحشة. كما جاء هذا الإيقاع الصاخب -من ناحية أخرى- استجابة لظروف الشاعر الخاصة؛ فقد نظم قصيدته في سن الشيخوخة وقد ضعف سمعه، فصار بحاجة إلى الصوت المرتفع، ولعل في صورة

(قرط السمع) ما يدل أيضاً على حاجته لمن يحادثه فى أذنه عن قرب، وفى ضوء هذا يمكن أن نفهم السر الكامن وراء هذه الجلبة الموسيقية التى تشبك فى علاقة تضاد أو مفارقة مع إيقاع الصمت السائد.

وقد اضطلع كل من الإيقاع الخارجى والداخلى بأداء هذا الدور الموسيقى، سواء فى إثارة بحر البسيط بغزارة موسيقاه أو باختيار القافية؛ فحرف الراء - وهو الروى - من الحروف الانفجارية التى سماه سدماء بـ "الشديدة"، ووصفها ابن جنى بـ (القوة) بما تحتاجه من جهد عضلى لسانى، ولذلك فهو أكثر وضوحاً فى السمع^(٦). وقد حُرِّك حرف الروى بالكسر مما يجعل الإحساس بحرف الراء أكثر قوة، وأطول تردداً فى الأذن وقد سبق حرف الروى بحركة الفتح التى التزم بها الشاعر عدا موضعين هما (مُدَّكر) و(منحدر)، وإن كان تعاقب الكسر خاصة فى كلمة (منحدر) قد ساهم فى تحقيق التجانس معنوياً وصوتياً، إذ يتوافق تعاقب حركتى الكسر فى الدال والراء مع حركة الانحدار أو السقوط.

ويعدُّ حرف الراء من أكثر الأصوات دوراً فى القصيدة، إذ يتردد ثلاثاً وعشرين مرة، ويأتى فى المرتبة الثالثة بعد حرف (اللام) الذى يتردد اثنتين وثلاثين مرة^(٧). وحرف (الميم) الذى يتردد أربعاً وعشرين مرة ويأتى بعد ذلك التام (١٨)، فالهمزة (١٦)، فالعين (١٤)، فالحاء (١٣)، فالنون والياء (١٢)، فالواو (١١)، فالسين والقف (١٠)، فالجيم (٩)، فالباء (٨)، فالدال والكاف (٧)، فالصاد (٥)، فالضاد (٤)، فالطاء (٣)، فالظاء والطاء (٢) فالشين (مرة واحدة).

وتشير الإحصائية إلى أن الأصوات المجهورة كاللام والميم والراء والعين تتردد بنسب عالية، وتحتل موقع الصدارة قياساً بغيرها من الأصوات المهموسة كالحاء والسين، وقد ساهم ذلك فى ارتفاع الإيقاع الصوتى. هذا بالإضافة إلى ما تمتاز به هذه الحروف من قيم صوتية خاصة الأحرف الثلاثة الراء واللام والميم حيث يسهل مجاورتها لأى حرف

من حروف الهجاء دون أن يتعسر فيها النطق، فضلاً عن تشابهها بأحرف المد مما يجعلها أكثر وضوحاً والتصاقاً بالسمع^(٨)

وإذا كان الإحصاء يؤكد أن الشاعر أكثر من الاعتماد على الأصوات المجهورة باعتبارها أشدّ وأوضح من الأصوات المهموسة، فإنه يشير كذلك إلى تردّد حروف الإطباق المعروفة بثقلها كالصاد والضاد والطاء والظاء بنسب ضئيلة، وكذلك الحال بالقياس إلى حروف الصّفير كالزاي والشين.

وثمة ظواهر صوتية أخرى تؤدي دورها في تعميق الإيقاع الصوتي كتكرار حرف أو صوت واحد غير مرة في البيت الواحد مكوناً بذلك ما يشبه "الضفيرة الصوتية" ويشيع ذلك بصفة خاصة في الأصوات المهموسة كتردد حرف (الحاء) أربع مرات في قوله :

لا أجتلى لمحاً حتى أعى ملحاً عدلاً من الحكم بين السمع والبصر
فالحاء حرف حلقى مهموس صامت تصاحبه (بحّة) خاصة، وهو بإمكاناته الصوتية يناسب تجربة المناجاة بما يصاحبها من صمت وسكون وبوح مكتوم.
ويعتمد كذلك في إحداث التأثير السمعي على حرف (السين) الذي يتردد أربع مرات في قوله :

وقد ملأت سواد العين من وضح فقرط السمع قرط الأنس من سمر
وقد تجتمع غير وسيلة في البيت الواحد لإحداث مزيد من التأثير كأن تتجاور الألفاظ ذات الحروف المتعاقبة هجائياً كالجيم والحاء والخاء أو يجتمع صوتان مهموسان -كالحاء والسين- في لفظة واحدة أو يتجاور الحرف المهموس مع أحد حروف الصّفير كالحاء والزاي في كلمة (حزت) بالإضافة إلى استخدام الجنس اللفظي مما يمنح الإيقاع جرساً مميزاً كقوله :

فلو جمعت إلى حسن محاورة حزت الجمالين من خبر ومن خبر

وقد جاء البيت الأخير حافلاً بالأصوات المجهورة التي تتردد غير مرة في كثافة عالية فيما يشبه أن يكون "احتفالية" صوتية خاصة إذ يشيع جواً صوتياً جهورياً يناسب حالة البكاء المتفجّر الذي اندمجت فيه الذات.

ويضطلع الجناس اللفظي بدور بارز في إثراء الإيقاع النغمي، ومن أمثلته المجانسة بين الفعلين (مضوا فقصوا) في قوله :

تلهو بساحات أقوام تُحدّثنا وقد مضوا فقصوا أنا على الأثرِ

وقد يجتمع الجناس مع حسن التقسيم مما يزيد النغم ثراءً كقوله :

لا أجتلى لمحاً حتى أعي ملحاً عدلاً من الحكم بين المسع والبصرِ

فالجناس يتحقق بين لفظتي (ملح، ملح)، ولكن الأداء النغمي يزداد ارتفاعاً حين

يتحقق التماثل الإيقاعي التام بين المقطعين :

* لا أجتلى لمحاً ٥//٥/٥/ ٥///

* حتى أعي ملحاً ٥//٥/٥/ ٥///

فثمة تماثل نغمي تام بين (لا أجتلى) و(حتى أعي) حيث تتساوى كل منهما

بالتفعيلة السباعية (مستفعلن) دون حدوث أية زحافات، كما تتماثل الكلمتان الأخيرتان

(ملح، ملح) مع التفعيلة الثانية (فعلن) ويخضعان معاً لزحاف الخبن فضلاً عما يحدثه

التنوين من تطريب لغوي تستريح له الأذن وتهشّ له.

ومثل هذا الأداء النغمي يتحقق بصورة أوسع في بيتين كاملين متتابعين :

تمرُّ من ناقصٍ حوراً، ومكتملٍ كوراً، ومن مُرتقٍ طوراً، ومنحدرٍ

والناسُ من معرضٍ يلهى، وملتفتٍ يرعى، ومن ذاهلٍ ينسى ومدكرٍ

فالجناس يؤدي دوره بكثافة إذ يتحقق في البيت الأول بين الظروف الثلاثة

(حوراً، كوراً، طوراً) مع التماثل النغمي المنبعث من التنوين الظاهر الذي يسمح بنوع من

الترجيع النغمي أو الوقفات السريعة مما يكسب الإيقاع جرساً خاصاً ونغمات إضافية.

كما يتحقق الجناس في البيت التالي بين الأفعال الثلاثة (يلهى، يرعى، ينسى) حيث

تشابه في بنائها الصرفي بما يولده من نغم مميز.

بالإضافة إلى ذلك فإن حسن التقسيم أو التماثل الإيقاعى يتحقق فى البيتين
بدرجة عالية الكثافة بحيث يمكن أن نقرأهما أكثر من قراءة موسيقية، فتكون القراءة
الأولى على هذه الصورة :

تمرُّ من ناقصٍ / حوراً ومكتملٍ
كوراً ومن مرتقٍ / طوراً ومنحدرٍ
والناس من معرضٍ / يلهى وملتفتٍ
يرعى ومن ذاهلٍ / ينسى ومدكرٍ

فثمة تماثل تام بين الإيقاع العروضى حيث تتساوى المقاطع العروضية فى صورة
(مستفعلن فاعلن)، حيث لا يخضع أى منها للزحاف باستثناء التفعيلة الأولى (تمرُّ من)
التي جاءت مخبونة.

ويمكن قراءة البيتين قراءة إيقاعية أخرى يتحقق فيهما التماثل على
هذه الصورة :

أ- تمرُّ من / ناقصٍ / حوراً / ومكتملٍ.
أ- والناس من / مُعرضٍ / يلهى / وملتفتٍ.

فالتماثل النغمى واضح بين كل جزء من الأجزاء الأربعة، وهو ما يتحقق
بالصورة ذاتها فى الشطرين الآخرين :

كوراً ومن / مرتقٍ / طوراً / ومنحدرٍ
يرعى ومن / ذاهلٍ / ينسى / ومدكرٍ

وعلى هذا النحو يتجلى النصّ بإمكاناته الإيقاعية والصوتية الثرية التى تحقق
التأثير السمعى المنشود.

هوامش :

^(١) البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، ط. دار الفكر، بيروت، ج١،

ص ٨١.

^(٢) الحيوان، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، ط. بيروت، ج١، ص ٣٥.

^(٣) المواقف والمخاطبات، النفري.

^(٤) لسان العرب، مادة (صيخ).

^(٥) جاء في اللسان مادة : (صيخ) : «انصاخت الصخرة : انشقت، وانصاخ الثوب: انشقَّ

من قبل نفسه».

^(٦) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ط. دار القلم، بيروت، ص ٣٠.

^(٧) انظر المرجع السابق، ص ٣٤.

^(٨) اقتصر الإحصاء على اللام المنطوقة فقط أى اللام القمرية لا الشمسية باعتبارها صوتاً.

الفريسية

قال ابن خفاجة (ديوانه، ص ١٤٦) :

- ١- وغريسة هشت إلى غريسة
 - ٢- طلعت على مع الشيب تشوقنى
 - ٣- مقبولة أقبلتها عن لوعة
 - ٤- عذرت وقد أجلتها عن نشوة
 - ٥- عبت وقد حن الربيع على النوى
- فوددت لو نسح الضياء ظلاما
شيخا كما كانت تشوق غلاما
نظرا يكون إذا اعتبرت كلاما
كبرا وأوسعت الزمان ملاما
كرما فأهداها إلى ملاما

اتسمت قصائد ابن خفاجة - فى كثير من الأحيان - بالغموض؛ وهو غموض نابع من شخصيته القلقة؛ فهو كثير الترحال والانتقال، يشعر دائماً بالوحدة، وتضاعف هذا الإحساس فى نفسه بعد أن امتدَّ به العمر بعد الثمانين، فزادت الشيخوخة من آلامه النفسية.

وهذه القطعة تتسم بالغموض المستمد من شخصية الشاعر؛ فهو يبدؤها بقوله : "وغريبة" وهى بداية تجعل القارئ يتساءل : من هذه الغريبة ؟ وما علاقتها بالشاعر ؟ وما يريد منها ؟ وما السر فى البدء بهذه البداية الغامضة ؟ ولماذا سبقها بـ "واو رُبَّ" ؟ كل هذه التساؤلات تطرحها القراءة بغض النظر عن الإشارة الواردة فى تقديم الناسخ للقصيدة.

إن كلمة "غريبة" تعطى -بدايةً- إحساساً بالغربة -مكانية كانت أم زمانية- مما يجعل معنى الغربة ذا صلة بجو النص -بطريقة أو بأخرى. أما الدلالة الثانية التى تعطيها الكلمة فهى دلالة "التأنيث". وقد أردف الشاعر بجملة فعلية فاعلها مستتر مما يزيد المسألة غموضاً. غير أن الجملة الفعلية الوصفية (هشَّت) تعطى أول ملمح عن هذه الغريبة الضاربة فى أعماق المجهول؛ فهى قد (هشَّت) إلى الشاعر أى اشتبكت معه فى علاقة إيجابية تقوم على البشاشة والمودة، كما تشير إلى أن ثمة عاطفة واحدة قربت بينهما. هذه العاطفة لا بد أن تكون وثيقة الصلة بالغربة وذلك يعنى أن ثمة توحداً واشتراكاً بين الطرفين (الغريبة والشاعر) فى الإحساس بالغربة. ولكننا لا نلبث أن نجد أنفسنا إزاء صفة ثانية جاءت بصيغة التنكير لتلك الغريبة لا تقرِّبنا من الوصول إليها بقدر ما تبعدنا عنها وتزيدنا جهلاً بها، ولا تفتأ تضيف غموضاً إلى غموضها، فلماذا يصفها الشاعر بأنها "غريبة" ؟ وهل يعنى بهذا الوصف "فتاة" ما، صغيرة السن، قليلة التجربة؟ أم يقصد شيئاً آخر ؟ إن الاحتمالين مطروحان حتى هذه اللحظة وعلينا أن نمضى مع الإشارات والدلالات التى تكشف النقاب عن كُنه تلك الغريبة وصلتها بالشاعر.

وتأتى أمنية الشاعر "وودت" أشد غموضاً؛ فهو يتمنى أن يُنسخَ الضياءُ ظلاماً، وهى أمنية عجيبة حقاً، فالمألوف هو النقيض، أى أن الإنسان يتمنى أن يتحول الظلام إلى ضياء، فهل يقصد الشاعر هنا الضياء الحقيقى ؟ والظلام الحقيقى ؟.

إن مثل هذه الصورة تتردد عند بعض الشعراء العشاق - كما رأينا عند ابن زيدون في نونيته - باعتبار أن الليل هو زمن العشق والوصال الذي يتمنى الشاعر دوامه ويتألم لانتهائه، فهل يتمنى ابن خفاجة زوال الضياء وحلول الظلام لأنه عاشق مثلهم ؟ حيث لا أحد يحب الظلام ويكره الصباح وما به من ضياء إلا العشاق، لأن الصباح دائماً يؤذن بالفراق. وهنا قد يُظن أن هذه الغريبة هي "فتاة" يحبها الشاعر ويتمنى أن يجمعه بها زمن العشق الليلي بدلاً عن الصباح حيث الرقباء والوشاة.

إن الجملة الفعلية (وددت) تشير إلى أن ثمة إحساساً بالمودعة قد غمر الشاعر حين "هشّت" إليه تلك "الغريبة"، وإذا كنا قد حملنا أمنية الشاعر على المعنى الحسى الظاهري فلا بد أن نحملها على المعنى "المجازى" سيما وأن الصورة ذاتها تتردد في الشعر القديم مرتبطة بدلالة أخرى، حيث يشير "الضياء" إلى زمن "الشيب"، وهو الزمن النقيض لدالة (الظلام) التي تشير إلى زمن الشباب حيث يحتفظ الشعر بأسوداده، وهذا يُرجّح أن تكون أمنية الشاعر هي أن يعود إلى زمن الشباب ليتآلف مع هذه "الغريبة" الغريبة ولكنه يدرك أن تحقيق هذه الأمنية ضرب من المحال. ومع ذلك فالصورة ما تزال تحتاج لمزيد من الوضوح وإن كان لا يفوتنا أن نشير إلى التضاد اللوى بين (الضياء) و(الظلام) وما يؤديه من دلالات نفسية خاصة، حيث تراسل وظيفة كل طرف منهما، فيرتبط الظلام أو السواد بزمن محبّب للشاعر هو زمن الشباب خلافاً لدلوله الشائع، كما يقترن الضياء بإحساس الرفض والنفور والكرهية في دلالاته على زمن الشيب وهو ما يخالف مدلوله الشائع أيضاً. كما لا تفوتنا الإشارة إلى (الجناس) بين "غريبة" و "غريرة" وما يحدثه من تقارب صوتي ودلالي وكأن ثمة تلازماً بين الصفتين.

وما إن نصل إلى البيت الثانى حتى تنقشع بعض سحب الغموض وتنتقل بعض الافتراضات من دائرة الشك والاحتمال إلى دائرة "اليقين"؛ فهذا هو الشاعر يعترف صراحة بطلوع تلك الغريبة وهو فى زمن "الشيب" ولعل ذلك الاعتراف اليقيسى هو الخيط الأول الذى يصلنا بـ "بؤرة" النص، وإذا كان زمن الشاعر قد تحدّد فإن صورة "الغريبة" أو

بالأحرى زمنها يتكشف بعض الشيء من خلال إطلاقتها فى الجملة الفعلية (طلعت على) المشحونة بأكثر من دلالة؛ فالطلوع يعطى دلالة أن شيئاً كان مختبئاً أو مختفياً ثم ظهر فجأة فى زمن غير زمنه. كما أن الطلوع يرتبط بالبكور حيث طلوع الشمس والصباح وهو زمن مفارق لزمن الشيب أو الغروب الذى يعيشه الشاعر وهذا ما يُفسّر أمنيته بأن يعود إلى زمن البكور أو الصبا ليكون كفوّاً لتلك الغريبة. ولا يخفى كذلك أن الطلوع يرتبط كذلك بالإثمار والإنبات. ويأتى شبه الجملة (على) ليحصر العلاقة بين الغريبة والشاعر بحيث تقتصر عليهما وحدهما دون مشاركة أية أطراف أخرى مما يضيف على تلك العلاقة مزيداً من "الخصوصية" و"التلازم". ولكن ما الذى حملته تلك الغريبة الغريبة للشاعر حين طلعت عليه فجأة وهو فى زمن الشيب ؟ إنه يجيب على ذلك بجملة الحال الفعلية (تشوقنى) التى تزيد العلاقة بين الطرفين انكشافاً حيث تضيف صفة (الشوق) إلى "المودة" و"البشاشة" وتشير فى الوقت ذاته إلى أن هذه العلاقة ليست جديدة ولا طارئة بل إن لها جذوراً قديمة لأن الشوق يتطلب وجود صلة قديمة، فضلاً عما يؤديه التضاد فى هذا الخصوص حيث يعترف الشاعر بأنها تشوقه وهو "شيخ" كما كانت تشوقه وهو "غلام". فهل استتارة الشوق تقوّى احتمال أن المقام مقام عشق ووله؟ وهل تكشف صورة تلك الغريبة التى تثير الشوق فى قلب الشاعر برغم أنه فى مرحلة الشيخوخة ؟ أحسب أننا ازددنا بُعداً بعد أن أوشكنا نقرب من حقيقة تلك الغريبة. وإن كان تصريح الشاعر بأن تلك الغريبة تشوقه شيخاً كما كانت تشوقه غلاماً يجعلنا نبتعد قليلاً عن كونها امرأة أو فتاة معينة؛ لأن وصف الغريبة بأنها "غريبة" يخضعها لفترة زمنية محددة هى فترة الشاب، وهو ما يتعارض مع تجذّر صورتها فى الماضى. فلو كانت تشوقه وهو غلام لفارقت هى الأخرى زمن الشباب وتكافأت معه فى الزمن. فهل تلك الغريبة مثال أو نموذج لكل فتاة صغيرة تجذب الشيخ فى شيخوخته كما كانت تجذبه فى صباه ؟

وتعود تلك الغريبة - فى مستهل البيت الثالث - لتطلّ إطلالة أخرى من خلال وصفها بصيغة اسم المفعول المؤنث (مقبولة)، فهل أضاف هذا الوصف جديداً ؟

إن كلمة (مقبولة) تنفتح دلاليّاً على معنيين؛ أحدهما : الحُسن والبشارة^(١)، والآخر : رياح الصّبا، وقد سميت (قبولاً) لأن النفس تقبلها وتأنس إليها لطيب رائحتها^(٢).

فهل أتى الشاعر بهذا الوصف ليزيد الأمر غموضاً ويجعلنا نتردد فى حسم أمر تلك الغريبة ؟ إن ثمة ما يمكن أن يُشار إليه هنا وهو أن المرأة لا توصف عادة بأنها (مقبولة) على الرغم مما تحمله هذه الصفة من دلالة الحُسن والبشارة وهو ما يجعل تلك الغريبة ذات صلة وثيقة بالطبيعة. ويضيف الشاعر بعداً آخر إلى صلته بتلك الغريبة حين يُصرّح بأنه (أقبلها عن لوعة ...) أى أنها تركت فى نفسه إحساساً بالحرقة والتحرُّس؛ فهل يرجع ذلك إلى إحساسه بالفارق الزمنى بينه وبينها ؟ ولماذا جعل الشاعر علاقته بها تنحصر فى الرؤية البصرية دون غيرها حين صرّح بأنه استقبلها بنظراته التى تكون إذا اعتبرت كلاماً ؟ إن هذا يعنى أن علاقة الشاعر بتلك الغريبة قد انتقلت إلى موقف "الاعتبار"، وهو موقف مستمد من واقع الحال؛ فقد تغيّر الزمن، وذهب الشباب، وفقد الشيخ قدرته على الحب والعشق ولم يعد قادراً على مجازاة تلك الغريبة الغريرة فاكتفى منها بالنظر أو حديث العين، وهو حديث مشوب بالتأمل والاعتبار ...

ثم تعود تلك الغريبة لتطل فى البيت الرابع "وقد عذرت"، فى إشارة دالة إلى بلوغها مرحلة النضج^(٣)، ولكن الشيخ الذى يعيش زمن الشيخوخة والإفلاس -وهو الزمن المضاد لزمانها؛ زمن الشباب- يبدو غير قادر على مواجهة الموقف أو الوفاء بمتطلباته، فيدعى -فى محاولة منه لإخفاء عجزه- أنه نظر إليها نظرة إجلال، وارتفع بها عن النشوة الحسية مراعاة لشيخوخته -ولكن الغريبة- التى كانت على وعى كامل بما يدور حولها - لم تجد أمامها من سبيل غير أن تنحى باللائمة على الزمان، لأنها أدركت -كما أدرك صاحبها الشيخ- حقيقة الصراع الأزلى بين الإنسان والزمن، وأنه هو وحده الذى حال بينها وبين صاحبها.

غير أن تلك الغريبة لا تلبث أن تطلّ في البيت الأخير "وقد عبقت" وفتح رحيقها في إشارة إلى تشبّثها بالعطاء ومقاومة زمن الجذب والنضوب. وقد تزامن نضائها مع حلول زمن آخر هو زمن الربيع المرادف للحياة والإنبات والمغاير لزمن الشيب والشيخوخة وإن كان قد أتى في زمن غير زمنه، ومع ذلك فهو يمارس دوره بفاعلية، فهو الذى أهدى تلك الغريبة - في غير أوانها - إلى "شيخ الغريب في وحدته" الشيخوخته فأدخلت الأمن والاطمئنان إلى نفسه.

وهكذا يفتح النص على فضاء معنوي رحب؛ فتكون هذه الغريبة في أحد وجوه التأويل - وردة صغيرة غريبة طرأت في غير زمانها وأهدت عطرها إلى شاعر الذى وجد فيها الأنيس الذى يؤنس في وحدته وأحس ناحيتها بالأمن والاطمئنان بعد أن حاصرت الشيخوخة والوحدة وأدرك أنه يعيش - مثلها - في زمن غير زمنه.

كما يفتح النص على تأويل آخر، بحيث تكون هذه الغريبة غداة حقيقية طرأت على حياة الشاعر وهو في مرحلة الشيخوخة وكأنها جاءت في زمن غير زمانها، فكان الصراع بين شبابها ومشيبه، وكان الإحساس بالعجز إزاء مجاراته أو الوفاء بمتطلبات العشق، ومع ذلك فقد رأى فيها الأنيس، وأجلّها عن النشوة، وحس إزاءها بالأمان، ولا شك أن القصيدة تستمد قيمتها من هذا الغموض الشفيف المسدل عليها، وهو غموض محبب يزيد جمالاً، ويكسبها ثراءً لأنه يسمح بالتأويل والرمز.

وقد أدت اللغة دورها في تكثيف هذا الغموض على خير وجه فقد عمد الشاعر إلى تنكير المبتدأ في مستهل القصيدة إمعاناً في التعمية والتمويه وجاء لفعل المبنى للمجهول (نسخ) ليجعل المعلوم يضرب في أعماق المجهول. وجاءت الأفعال الدالة على تلك الغريبة خلواً من الضمائر فغيبت تماماً بينما بقيت أفعالها ماثلة (هشت - طلعت - عذرت - أوسعت - عبقت) وتشير هذه الأفعال إلى قدرة تلك الغريبة وعشق تأثيرها وفاعليتها. وقد أكسبتها هذه الأفعال صفات إنسانية نابضة بالحركة، فهي تهنيء في وجه الشاعر وتطلع عليه في زمن الشيب، وتوسع الزمان لوماً، وتلك صفات إنسانية خالصة،

وثمة صفتان تنصرفان إلى الفتاة والوردة، هما (عذرت، عبقت) فالعذار إشارة إلى الإنبات في النبات، وإلى نبت شعر العذار في إشارة إلى مرحلة البلوغ.

وتكشف الألفاظ وأبنية الأفعال عن عاطفة الشاعر في زمن شيخوخته، وهي عاطفة مشدودة إلى الزمن الماضي؛ المرادف لزمن الصبا والشباب، ولذلك تكتظ القصيدة بالأفعال الواقعة في الماضي فتبلغ ثلاثة عشر فعلاً من مجموع الأفعال البالغة خمسة عشر فعلاً، وهذه الأفعال هي (هشت - وردت - نسخ - طلعت - كانت - أقبلتها - اعتبرت - عذرت - أجللتها - أوسعت - عبقت - حنّ - أهداها)، ولا يشذ عن ذلك إلا إعلان يأتيان في الزمن الحاضر ليعبرا عن استمرار ذلك الشوق وهما: (تشوقني - تشوق).

إن الشاعر يصدر في عاطفته عن إحساس حاد بالرغبة في الانعتاق من زمن الشيخوخة والعودة إلى زمن الشباب (فوددت لو نُسَخ الضياء ظلاماً)، ولكنه يدرك أن تحقيق ذلك من المحال فتوزع عاطفته بين التشوق والحرقة والتحسر. وثمة إشارات تكشف عن إحساسه بالظماً العاطفي وعجزه عن إدراك هذه الغاية بسبب كبر سنّه كما يتمثل في قوله :

"عذرت وقد أجللتها عن نشوة كبراً ... " وقوله : "أقبلتها عن لوعة نظراً ... " .

وقد اكتملت للشاعر عناصر الإبداع الفني من صوت ولون وحركة؛ فالصوت يأتي من (كلاماً) وهو صوت خافت أقرب إلى الصمت حيث ينبعث من (النظر) أو حديث العين، وهو ما يناسب حال أو مقام الشيخوخة وما تفرضه من صوت واهن ضعيف. وفي المقابل، وعلى سبيل التضاد -يأتي صوت (الغريبة) مرتفعاً كما يبدو في حديثها (وأوسعت الزمان ملاماً) ليتحقق تقابل آخر بين الشباب والشيخوخة ينضاف إلى التقابلات الأخرى. ويأتي التضاد اللوني بين (الضياء) و(ظلاماً) ليضيف بُعداً آخر إلى هذا التقابل بين الشباب والشيخوخة.

وتأتي المقابلة بين الحركة والثبات لتؤكد البون الشاسع بين الشيخوخة والشباب، فأفعال الحركة تقترن دائماً بتلك الغريبة مثل (وددت، طلعت، أوسعت، عبقت ...) بينما

تختفى أفعال الحركة تماماً من بين الأفعال المنسوبة للشاعر الكهل حيث تدور الأفعال المتصلة به جميعها فى إطار معنى بعيد عن الحركة مثل (وددت - تشوقنى - أقبلتها - أجللته). ويتوافق البناء الموسيقى مع الجو النفسى المهيمن؛ فالإيقاع الخارجى قائم على بحر (الكامل) بموسيقاه الهادئة ونلاحظ أن تفعيلة (متفاعلن) تتكرر مرتين متعاقبتين فى الشطر الثانى ثم تتغير الصورة فى التفعيلة الأخيرة لتكون (فعلاتن) كسراً للرقابة والنمطية. وقد التزم الشاعر فى القافية بما لا يلزم فتوافقت حروف القافية جميعاً عدا حرفها الأول بحيث اطرّد المقطع الأخير فى صورة واحدة هى (لاما) فصارت بما تحمله من معنى اللوم أشبه بإيقاع صوتى جماعى يتردد بفعل (اللوم) بامتداداته التى تخلق فضاءً خارجياً واسعاً، لتضاعف موقف الشاعر من لوم الزمان.

وقد اطرّدت ظاهرة الوقوف والقطع التفعيلي فى مواطن عدة متوافقة مع حالة الثبات والسكون والعجز التى انتابت الشاعر فى شيخوخته ومن أمثلتها : (وغريبة / مقبولة / فوددتُ لو / عن لوعة / عن نشوة / عذرت وقد / عبقت وقد) فكل وحدة من هذه الوحدات تستأثر بتفعيلة مستقلة بذاتها تتطلب الوقوف عندها فيما يشبه التقاط الأنفاس قبل الانتقال إلى غيرها من التفعيلات.

ونلاحظ أن القصيدة تكتظ بالمنصوبات المفردة على اختلاف أشكالها كالحال فى (شيخا) والتميز فى (كرماً) والمفعول لأجله فى (كبراً) وقد وقعت هذه المنصوبات تحت تأثير التوين تحقيقاً للتطريب اللغوى من ناحية، وانسجاماً مع ظاهرة القطع والوقف من ناحية أخرى. كما احتشدت القافية أيضاً بالمنصوبات المصحوبة بالمد (الإطلاق) لإحداث أصداء صوتية بعيدة.

هوامش :

^(١) لسان العرب - مادة "قَبَلَ".

^(٢) المصدر نفسه - مادة 'قَبَلَ'.

^(٣) المصدر نفسه - مادة "عَذَرَ".

صلوات في هيكل الحب

"ألهوى صنمُ، ولكل عبدٍ صنمٌ في قلبه بحسب هواه"

ابن قيم الجوزية - روضة المحبين

صلوات فى هيكَل الحب لأبى القاسم الشاذلى :

- ١- عذبةُ أنتِ، كالطفولةِ، كالأحلا
- ٢- كالسماء الضحوك، كالليلة القمر
- ٣- يا لها من وداعةٍ وجمالٍ
- ٤- يا لها من طهارةٍ تبعث التقدي
- ٥- يا لها رقةً يكاد يرفُّ الور
- ٦- أى شىءٍ تُراكِ؟ هل أنتِ "فينيس" تهادت بين الورى من جديد؟
- ٧- لتعيَّسَ الشَّبابَ والفرحَ المعسولَ للعالمِ التعيسِ العميدِ
- ٨- أم ملاك الفردوس جاء إلى الأر
- ٩- أنتِ ... ما أنتِ؟ أنتِ رسمٌ جميلٌ
- ١٠- فيكِ ما فيه من غموضٍ وعمقٍ
- ١١- أنتِ.. ما أنتِ؟ أنتِ فجرٌ من السُّح
- ١٢- فأراه الحياةَ فى موقِ الحُس
- ١٣- أنتِ روحَ الرِّبيعِ، تختال فى الدنيا فتَهتُرُ رَقعاتُ الورود
- ١٤- وتهبُّ الحياةُ سكرى من العط
- ١٥- كلما أبصرتك عيناى تمشي
- ١٦- خفق القلبُ للحياةِ، ورفَّ الزَّهرُ فى حقلِ عمرى المجرود
- ١٧- وانتشت روحى الكنيبةُ بالحبِّ
- ١٨- أنتِ تُحيينَ فى فؤادى ما قد
- ١٩- وتُشيدَينَ فى خرائبِ روحى
- ٢٠- مِن طُموحٍ إلى الجمالِ إلى الفنِّ
- ٢١- وتبئينَ رقةَ الشَّوقِ، والأحلا
- م كاللحن، كالصباح الجديد
- م، كالورد، كابتسام الوليد
- وشبابٍ مسنَّمٍ أملسود
- سَ فى مهجة الشقى العنيد
- ذ منها فى الصخرة الجلمود
- ض يُحيى روحَ السلام العهيد
- عبرى من فنِّ هذا الوجود
- وجمسالٍ مقدَّمٍ معبود
- ر تجلَّى قلبى المعمود
- ن وجلّى له خفايا الخلود
- ر ويدوى الوجود بالتفريد
- ن بخطوى موقعِ كالنَّشيدِ
- وغنَّتْ كالليلِ الغريد
- مات فى أمسى السَّعيد الفريد
- ما تلاشى فى عهدى المجدود
- إلى ذلِكَ القضاء البعيد
- م، والشَّدو، والورى فى نشيدى

- ٢٢- بمد أن عانقتُ كآبةُ آيا
 ٢٣- أنت أنشودةُ الأناشيد غنا
 ٢٤- فيك شبَّ الشبابُ، وشَحَّ السَّحرُ وشدو الهوى، وعطرُ الورود
 ٢٥- وتراءى الجمالُ يرقصُ رقصاً
 ٢٦- وتهادتْ فى أفقِ روحك أو
 ٢٧- فتمايلتْ فى الوجودِ، كلحنِ
 ٢٨- خطواتُ، مكرانةُ بالأناشيد وصوتُ، كرجع ناي بعيد
 ٢- وقوامُ، يكاد ينطق بالألحا
 ٣٠- كلُّ شيءٍ موقعٌ فيك، حتّى
 ٣١- أنتِ ...، أنتِ الحياةُ فى قدسها السامى، وفى سحرها الشجى الفريد
 ٣٢- أنتِ ..، أنتِ الحياةُ فى رقةِ الفجر وفى رونقِ الربيع الولىد
 ٣٣- أنتِ ... أنتِ الحياةُ، كل أوانٍ
 ٣٤- أنتِ .. أنتِ الحياةُ فيك وفى عي
 ٣٥- أنتِ دنيا من الأناشيد والأح
 ٣٦- أنتِ فوق الخيالِ، والشعرِ، والفنِّ
 ٣٧- أنتِ قدسى، ومعبدى، وصباحى
 مى فؤادى، وأجمتُ تغريدى
 لكِ إلهُ الفناء، ربُّ القصيد
 قدسياً على أغانى الوجود
 زانُ الأغانى، ورقّةُ التغريد
 عبقرى الخيال، حلو النشيد :
 ن فى كل وقفةٍ وقعود
 لفتةُ الجيدِ، واهتزازُ النُهود
 فى رواءِ من الشبابِ جديد
 نيكِ آياُ سحرها الممدود
 لام والسَّحر والخيال المديد
 وفوق النُهى وفوق الحدودِ
 وريبعى، ونشوتسى، وخلودى

* * *

- ٣٨- يا ابنة الثور، إننى أنا وحدى
 ٣٩- فدعيني أعيشُ فى ظلك العذ
 ٤٠- عيشةً للجمالِ، والفنِّ، والإلها
 ٤١- عيشةُ الناسكِ البتولِ يناجى الرّ
 مَنْ رأى فيك روعة المعبود
 ب وفى قُرب حُسْنِكَ المشهود
 م، والطَّهر، والسنى والسَّجود
 بَ فى نشوةِ الدهولِ الشَّدِيد

٤٢- وامنحني السلام والفرح الرو
 ٤٣- وارحميني، فقد تهدمت في كؤ
 ٤٤- أنقذيني من الأسى، فلقد أمسى
 ٤٥- في شعاب الزمان والموت أمشي
 ٤٦- وأماشي الورى ونفسي كالتعب
 ٤٧- ظلمة، ما لها ختام، وهول
 ٤٨- وإذا ما استخفني عبث النسا
 ٤٩- بسمة مرة، كأتى استل
 ٥٠- وانفخى في مشاعري مَرَح الدند
 ٥١- وابعثنى في دمي الحرارة، على
 ٥٢- وأبث الوجود أنغام قلب
 ٥٣- فالصباح الجميل ينعش بالدَّفء حياة المحطَّم المكدود
 ٥٤- أنقذيني، فقد سئمت ظلامي

* * *

٥٥- آه يا زهرتى الجميلة لو تدرى
 ٥٦- فى فؤادى الغريب تُخلَق أكوا
 ٥٧- وشموس وضياء ونجوم
 ٥٨- وريبع كأنه حُلم الشا
 ٥٩- ورياض لا تعرف الحلك الدأ
 ٦٠- وطيور سحرية تتساغى
 ٦١- وقصور كأنها الشفق المخضو

حتى يا ضوء فجرى المنشود
 ن من اليأس والظلام مشيد
 ت لا أستطيع حمل وجوذى
 تحت عنب الحياة جم القيود
 ر، وقلبي كالعالم المهدود
 شائع فى سكونها الممدود
 س تبسمت فى أسى وجمود
 من الشوك ذيلات السورود
 يا وشدئى من عزمى المجهود
 أتغنى مع المنى من جديد
 بلبلى، مكبل بالحديد
 ٥٣- فالصباح الجميل ينعش بالدَّفء حياة المحطَّم المكدود
 أنقذيني، فقد هلك ركودى

من ما جد فى فؤادى الوحيد
 ن من السحر قالت حُمن فريد
 تنثر النور فى فضاء مديد
 عر فى سكرة الشباب السعيد
 جى ولا ثورة التخريف العنيد
 بأناشيد حلوة التفريد
 ب أو طلعة الصياح الوليد

٦٢- وغيومٌ رقيقةٌ تنهذى
٦٣- وحياةٌ شعريّةٌ هى عندى
٦٤- كلُّ هذا يشيدهُ سحرُ عيني
٦٥- وحرامٌ عليكِ أن تهذى ما
٦٦- وحرامٌ عليكِ أن تسحقى أما
٦٧- منكِ ترجو سعادةً لم تجدها
٦٨- فالإلهُ العظيمُ لا يرجمُ العبد

كأبديدٍ من ثُمار الورود
صورةٌ من حياة أهل الخلد
بكِ وإلهامُ حسنكِ المعبد
شادهُ الحُسنُ فى الفؤاد العميد
لَ نفسٍ تصبو لعيشٍ رغيد
فى حياة النورى وسحر الوجود
مدًا إذا كان فى جلال السجود

ينقلنا عنوان قصيدة الشابي مباشرة إلى جو روحاني خالص يمتزج فيه الحبُّ بالقداسة والطهر. فالصلوات طقس مقدّس له سماته أو هو خطاب تعبّدي له مفرداته الخاصة التي تميزه عن أي خطاب آخر. إنه خطاب يتوجه به (الأرضي) إلى (السمائي) ويشحنه بكل مفردات العشق والعبودية والخضوع سعياً إلى التقرب منه وقيل رضاه والظفر بوصاله ونعيمه. وقد جاءت (الصلوات) بصيغة التنكير لتسبح في فضاء معنوي واسع بعيداً عن التقييد والتحديد. كما جاءت بصيغة الجمع دلالة على كثرتها وتدفقها؛ فهي ليست صلاة واحدة أو طقساً واحداً يؤديه العابد ولكنها مجموعة صلوات أو ابتهالات تعكس مدى ما يضطرم في نفس العابد العاشق من مواجد وتؤكد رغبته الحقة في إظهار أكبر قدر من الخضوع والطاعة وتوقه إلى امتداد التواصل مع معبوده تعبيراً عن صدق أحاسيسه، ولعل هذا ما يفسر طول القصيدة وامتدادها إلى ثمانية وستين بيتاً.

غير أن هذه (الصلوات) لا تلبث أن تُخصّص وتُحدّد -مجازياً- فإذا هي صلوات تُرتل في هيكل الحب، وابتهالات إلى ينبوع الجمال المقدّس، وكأنّ للحب محراباً أو معبداً يُتعبّد فيه، وتؤدي في رحابه طقوس العشق، وبذلك تتحول اللغة الشعرية إلى ما يشبه "الأوردة" أو الطقوس أو التراتيل التعبدية يرددها عاشق متبتل في محراب الحب تقريباً للمحبوب وطمعاً في رضاه بعد أن تقدّس وتجلّى في صورة علوية، وهكذا تبشّرنا القصيدة بخطاب عشق جديد يبثه عاشق عابد للجمال الروحي في صورة ابتهالات وتراتيل ودعوات حارة وتسابيح شعرية متوجّهاً بها إلى المحبوب الذي تجلّت فيه صفات الجمال المطلق أو الجمال الكلي للوجود، ساجداً بتهويماته على أجنحة الخيال، متطلعاً إلى عالم "مثالي" يفتقده في الواقع.

* * *

يستهل الشاعر العاشق صلواته أو طقوسه التعبدية بمشهد ترتيلي يتغنّى فيه بصفات المحبوبة المتجلية في المرئيات المحسوسة وغير المحسوسة، والساكنة في الزمن الجميل والطبيعة البديعة :

عذبةٌ أنتِ، كالطفولةِ، كالأحلامِ
كالسماءِ الضحوكِ، كالليلة القمراءِ
م كاللحنِ، كالصباح الجديدِ
ع، كالوردِ، كابتهام الوليدِ

إن هذا المشهد الترتيلي الاستهلاكي يمثل الموجة الأولى من الصلوات ويُختزن في بيتين دائريين يتوجه خطاب العشق فيهما إلى المحبوبة مباشرة عبر تلك الجملة الاسمية الاستهلالية (عذبة أنتِ) التي يتقدم فيها الخبر على المبتدأ، وهو تقديم ذو دلالة؛ فهو يخفف من وقع التقريرية فيما لو قال (أنت عذبة)، ويكسر الإيقاع النمطي الذي لا يتفق وسمات خطاب الصلوات أو العشق، فمن المناسب أن يتأخر ضمير المخاطب وتتقدم صفته، وكأن المحبوب يُعرف بصفاته قبل ذاته، ولكن ما دلالة صفة (العذوبة) التي تتمركز حولها صفات المحبوبة ؟ إن كلمة (عذوبة) -معجمياً- هي الماء الطيب الفرات، وكأن العاشق يراها نبع الارتواء، فهي التي تمنح الحياة وتجعل لها مذاقاً عذباً بالنظر إلى اقتران المعنى بحاسة الذوق، فكان حياته اعذوذبت واحلوت بها.

وإذا تتبعنا المعاني المعجمية الأخرى للكلمة، فإننا نظفر بدلالات أخرى؛ ففي اللسان^(٢) : أعذب عن الشيء : امتنع، وعذب عنه : منعه وفطمه، فهل يعنى هذا التضاد دلالة ما ؟ هل يشير إلى أن الموصوف به قادر على أن يمنح الشيء ونقيضه ؟ وهل يعنى ذلك أن علاقة الشاعر بالمحبة تتأرجح بين (الرى والظماً) و(العطاء والمنع) ؟

وتكشف لنا المادة المعجمية للكلمة عن دلالة نفسية أخرى؛ فالعذابة هي رحم المرأة، وبذلك يحتشد وصف الشاعر لمحبوبته بـ (العذوبة) بدلالة الأمومة والرحم والفظام والرى أو الشراب السائغ الفرات ...

وتمتد صورة المعشوقة عبر حزمة من التشبيهات المتعاقبة التي تشتبك في علاقة حميمة مع طرفي الجملة الاسمية، فهذه المعشوقة العذبة تتجلى في المرثيات والمجردات وتستحضر أجمل صور الحياة والطبيعة والزمن والوجود (الطفولة - الأحلام - اللحن - الصباح - الجديد - السمااء - الضحوك - الليلة القمراء - الورد - ابتهام الوليد).

إن هذه الصور تكتنز بدلالاتها الرمزية والنفسية فضلاً عما تمتاز به من طزاجة وجدة؛ فالمحبة في عذوبتها تستحضر زمن الطفولة، فتعكس حنين الشاعر إلى زمن ماضوئ جميل يقترن بالوداعة والبراءة والنضارة. إنه زمن اللهو البريء الذي عاشه الشاعر بمنأى عن هموم الحياة ومفاجآتها المزعجة.

إن تشبيه المحبة بالطفولة صورة جديدة تدهش القارئ وتنبض بدلالاتها النفسية؛ فالمشبه ينتقل من إطاره الحسّ إلى إطار معنوى مجرد يفتح فيه الخيال على فضاء زمني بعيد حافل بالنضارة والفضاضة والوداعة، وتنتقل فيه المحبة من حيث هي كائن حسّ له ملامحه وصفاته إلى زمن أثير يفتقده الشاعر ويحنّ إليه ويتمنى لو لم يفارقه ...

لقد استعاد الشابي ذكريات طفولته السعيدة في غير قصيدة، وتقنى بها باعتبارها جنته الضائعة، وثمة قصيدة في ديوانه (أغانى الحياة) يرسم فيها صورة رائعة لحياة الطفولة التي عاشها براءة ووداعة وطهرأ في أحضان الطبيعة التي أحبها، فيقول^(٣) :

أيام كانت للحياة حلاوة الـروض المطير
وطهارة الموج الجميل، وبحر شاطئه المنير
ووداعة المصفور، بين جداول الماء السنير
أيام لم نعرف من الدنيا سوى مسرح السرور
وتبيع النخل الأنيق وقطف تيجان الزهور
وتسلق الجبل المكمل بالصنوبر والـهـخـور
وبناء أكواخ الطفولة تحت أعشاش الطيور
مسقوفة بالورد والأعشاب والورق النضير
نبى فتهدمها الرياح، فلا نضج ولا ثور
ونعود نضحك للمروج وللزنايق والفدير

هذه هي الطفولة كما عاشها الشابٌ مرحاً وهواً وبهجة واندماجاً بالطبيعة الساحرة، وهذا هو عالمها النقى الذى لا يعرف الشقاء والكدر، وتلك هي جنته الضائعة التى ظل يبكيها ويتحسر عليها^(٤). يقول فى قصيدة أخرى بعنوان "الطفولة":

لله ما أحلى الطفولة إنها حلم الحياة
عهد كمعسول الرؤى ما بين أجنحة السبات
نرنو إلى الدنيا وما فيها بعين باسمه
ونسير فى عدوات واديها بنفس حالمه

* * *

إن الطفولة زهرة تهتز فى قلب الربيع
ريانة من ريق الأنواء فى الفجر الوديع
غنت لها الدنيا أغاني حبها وحبورها
فتأودت نشوى بأحلام الحياة ونورها

* * *

إن الطفولة حقبة شعرية بشعورها
ودموعها، وسرورها، وطموحها، وغورها
لم تمش فى دنيا الكآبة، والتعاسة والذئاب
فتري على أضوائها ما فى الحقيقة من كذاب

هذا هو عالم الطفولة الذى فارقته الشاعر مرغمًا فأبدل بالصفاء والحبور كآبة وتعاسة إلى أن طرقت المحبوبة أبواب قلبه فأعادته إلى ذلك العالم الجميل. أو ذلك العهد المعسول الرؤى فاستعاد بها ذكريات الطفولة وسعادتها، وردت إليه تلك المعانى الجميلة والقيم النبيلة التى سلبتها الأيام منه ...

وكما اقترنت صورة المحبوبة بزمن الطفولة، فقد اقترنت كذلك بالأحلام، أو ذلك الزمن المخملى الأثير الذي تستطيع الذات أن تنعق فيه من حدود الزمن الواقعي وتحقق فيه رغباتها التي عجزت عن تحقيقها في الواقع، وتنعم فيه بالنشوة والسعادة. إن تشبيه المحبوبة بالأحلام يخرجها من عالم الإدراك الحسى إلى الزمن المطلق الذي لا يقاس بمقاييس الواقع.

ويقترن تشبيه المحبوبة بـ "اللحن" بدلالات عدة؛ فمنه يتولد الإحساس بالبهجة والنشوة و الطرب والاهتزاز، وهو رمز لإيقاع الحياة وتجدها وغذاء للروح والوجدان، وهو المعنى الذي يحرص الشاعر علي تأكيد؛ ونعنى بذلك العشق الروحي الذي يسمو بالروح ويطهر النفوس.

أما الصباح الجديد الذي تستحضره صورة المحبوبة فهو رمز التجدد والإشراق والنور والحلم بواقع مغاير أو زمن جديد يتحقق فيه للشاعر آماله. وإذا كان الحنين إلى الطفولة يعكس حنين الشاعر إلى الماضي، فإن توفقه إلى الصباح الجديد تطلع إلى المستقبل. ويستثير تشبيه المحبوبة بـ (السماء الضحوك) إحياءات جديدة، فـ (السماء) تقترن بالعلو والبعد والاتساع والصفاء فضلاً عما توحى به من قداسة، وقد أضاف إليها (النعت) دلالات أخرى كالإحياء بالبهجة والإشراق والتفاؤل والانكشاف، وقد أكسبت صيغة (المبالغة) تلك الدلالات سعة وديمومة وامتداداً.

وينفتح تشبيه المحبوبة بـ (الليلة القمراء) على دلالات أخرى، فهي نسخ لصورة الظلام والانقباض والوحشة، وإحياء بأجواء الألفة والأنس والسمر، وتوق إلى زمن آخر من الأزمنة المحبة إلى النفس (الطفولة - الصباح الجديد - الليلة القمراء). إن صورة المحبوبة تستحضر الأزمنة الجميلة، وهي ترتفع بصفاتها كالسماء الضحوك، وتحقق المتعة الروحية (كاللحن) وتمنح العطر والشذى وتشيع الإحساس بالبهجة والجمال (كالورد) وهي أيضاً إحياء بزمن جديد (الربيع). ولا يخلو تشبيه عذوبة المحبوبة بـ (ابتسام الوليد) من الدلالة الزمنية؛ فهي حنين إلى الزمن الأول، زمن البدء والتفتح والبراءة واستقبال الحياة ...

الملاحظ أن هذه التشبيهات الثمانية الممتدة تميل فى أغلبها إلى المجردات، ولا تستهدف التركيز على الجمال الحسى للمحبوب بقدر ما تهدف إلى تأكيد الأثر النفسى. كذلك فإن إلحاح الشاعر على صورة معينة تقترن بأزمة ماضوية أو مستقبلية يشير إلى عدم توافق الذات مع واقعها ويؤكد رغبتها فى الخلاص من هذا الواقع. ولذلك فالمحبة ترتبط عنده بزمان جميل يفتقده، وهو لا ينظر إليها باعتبارها "جسداً" جميلاً بل باعتبارها "روحاً" جميلة مؤثرة، ولذلك ينطلق فى علاقته بها من "المجرد" لا "المحسوس"، ويتجذر وجودها فى وجدانه بما يمكن أن يحققه من متعة روحية أو أثر نفسى، كالأنس والألفة والطمأنينة والأمان كدلالات (الليلة القمرية) والتوق إلى زمن البراءة والوداعة (الطفولة) والنشوة الروحية التى تحدثها عذوبة الألحان وشذى الورد والخلاص من الواقع بالأحلام الجميلة والتطلع إلى صباح جديد عامر بالنور والإشراق والبهجة ... تلك هى صورة محبوبته كما يراها ويهاها ... وهى صورة "فريدة" قلماً نظفر بها فى شعرنا الوجدانى...

وقد ساهمت عناصر كثيرة فى صنع تلك اللوحة الفنية الفريدة، فبدأت بحاسة الذوق فى كلمة (عذبة) التى تمثل نقطة الارتكاز التى تنتهى إليها كل الصور بحيث تنضوى عناصر اللوحة جميعاً تحت لوائها لتكون (العذوبة) هى الوصف السائد أو العامل المشترك الذى يجمع بين المحبوبة والطفولة والأحلام واللحن والسماء الضحوك والليلة القمرية والورد وابتسام الوليد، فحاسة الذوق هى وسيلة الشاعر الوحيدة للإحساس بهذه العناصر جميعاً، وهو ضرب من ضروب تراسل الحواس حلت فيه حاسة الذوق محل حواس أخرى كالرؤية والشم والسمع، فصار كل ما يدرك بالرؤية (كالسماء والصباح) أو بالرؤية والشم معاً (كالورد) أو بالصوت والسمع كاللحن، صار كل ذلك خاضعاً أو رهناً بحاسة (الذوق) ولذلك دلالاته النفسية الواضحة، فالإلحاح على الصور الفمية أو الذوقية لا يعكس شبع الذات وارتواءها بقدر ما يعكس إحساسها الحاد بالظماً والحرمان تبعاً لقوانين علم النفس. وثمة عناصر أخرى ساهمت فى تشكيل تلك اللوحة كالصور اللونية أو

دلالات الألوان الموحية بالتفاؤل والإشراق والبهجة والضياء كاللون النوراني فى (الصباح الجديد) و(الليلة القمرى) و(السماء الضحك) و(ابتسام الوليد) وكاللون الوردى فى (الأحلام) و(الورد) وبذلك تربط صورة المحبوبة بالأحلام الوردية والنور والموسيقى والبراءة والوداعة والإشراق والتجدد.

وتمتاز تلك اللوحة التصويرية فى البيتين الأول والثانى بنائها الإيقاعى المميز، وهو جناء دائرى تلعب فيه كاف التشبيه دوراً محورياً فى تعميق الإيقاع الصوتى وتجانسه. وباستثناء الكلمة الاستهلاكية الأولى (عذبة) التى جاءت مرفوعة وأكسبها التنوين جرساً إيقاعياً خاصاً، فإننا نجد الكلمات الأخرى تخضع جميعها لتأثير الجرّ سواء باستخدام كاف التشبيه والجرّ أو الإضافة مما يربطها بصفيرة صوتية واحدة وأوجد تجانساً صوتياً واسعاً ينبعث من توحّد النغم الصوتى (حركة الكسر) كما يتوافق مع حركة الروى ذاتها ويجسد طابع الحزن والانكسار الذى تنطلق منه التجربة ذاتها.

وتمتد الموجه الثانية عبر ثلاثة أبيات (٣، ٤، ٥) تتشابه فى بنائها الأسلوبى حيث يتكرر أسلوب التعجب بالصيغة ذاتها ثلاث مرات :

يا لها من وداعةٍ وجمالٍ	وشبابٍ منعمرٍ أملود !
يا لها من طهارةٍ تبعث التقدير	من فى مهجة الشقى العنيد !
يا لها رقةً يكاد يرفُّ الورّ	ذ منها فى الصخرة الجلمود !

إن هذا البناء الأسلوبى الذى يركز على تكرار صيغة التعجب تلك (يا لها ...) يبدو أقرب إلى طقوس المناجاة والتسابيح حيث يعبر الإيقاع الصوتى الناجم عن الياء ولها الممدودتين فى بنية (يا لها ...) عن الاستطالة والامتداد الملائمين للمناجاة فضلاً عما يحدثه التنوين المقترن بالكسر من تضفير صوتى فى الكلمات التالية (من وداعةٍ، وجمالٍ، وشبابٍ منعمرٍ أملود ...) حيث يتوحد النغم متوافقاً مع لحظات للتوحد الوجدانى.

وتتحول بنية الخطاب فى تلك الموجة فتبدو أقرب إلى الحوار الداخلى أو "المونولوج" وترتكز المناجاة على التغنى بقيم الجمال المثالية المتجسدة فى المحبوبة ويتوحد المعنى بالحس، فيمتزج الجمال والشباب المترف الغض بالرقّة والطهارة والقداسة، وتتجاوز فيه المرأة دورها الأنثوى باعتبارها مثيراً حسياً لتتحول إلى "مثال" أو "نموذج" تنتهى إليه خصال الكمال ويتوحد فيه الحسّ بالمعنوى وإن ظلت الهيمنة للمعانى المجردة التى يحرص الشاعر العاشق على إظهارها كالوداعة والطهارة والرقّة كما يحرص على الارتفاع بنموذجه إلى آفاق "علوية" فإذا به يحوّل إلى طاقة روحية خلاقية قادرة على هداية الأشقياء وصنع المعجزات حتى ليتحول الصخر الجلمود -بما تفيضه عليه- عن طبيعته الصلدة القاسية فإذا هو يحاكيها نعومة ورقة ويعبّر مصدرراً للعطاء والبهجة.

إن مثل هذه الصفات المعجزة لابد أن تستثير الذهن وتبعث الحيرة وتُفجّر السؤال عن كنه صاحبها وحقيقتها، ولذلك تنبنى الموجة الثالثة من التراتيل (من البيت السادس حتى الثانى عشر) على بنية الاستفهام التى تتقاطر فى كثافة وتباين فى صيغها لتجسّد الحيرة والانبهار الكامنين فى أعماق الذات ... أى شىء تُراك ؟ أنت ... ما أنت ؟ هل أنت "فينيس" ؟ تلك هى أسئلة الحيرة والدهشة والانبهار التى يرددها العاشق الذى يرى فى محبوبته نموذجاً يتأبى على المألوف، ويتعالى عن النموذج البشرى وهذا ما تعكسه صيغ الاستفهام ذاتها؛ فهى لا تشير إلى كائن بعينه بل تهوّم به فضاءات واسعة وتخرج به عن أى إطار محدّد، فيتأرجح بين "الشيئية" و"الكليّة" وينزع إلى "التجريد" و"العموم" و"الإطلاق".

وتحاول الذاكرة أن تستحضر (المثال) أو (القرين) أو (النموذج) الشبيه حتى تستريح من عناء التفكير، فلا تفارقها الحيرة ولا تصل إلى اليقين، فتوزّع فى محاولتها بين "الأسطورى" و"الملائكى" أو بين (فينوس) إلهة الجمال الإغريقية و(ملاك الفردوس) ... وهو لا يكتفى بمجرد "المشكلة" بين الدوريتين، بل يخضعهما للإطار الذى يضع فيه نموذجه باعتباره (رسولاً) يعيد للعالم التعسّس شبابه وفرحه الميسور (لا >

ارتباط هذه الصورة الذوقية بصورة المعشوقة العذبة) وهو يرتفع بها عن النمودج البشرى حين يتخيلها (ملاك الفردوس) الذى جاء إلى الأرض موكلًا بإحياء روح السلام وإشاعته بين البشر. إن صورة المحبوبة التى تشبه ملاك الفردوس تجعلنا نستحضر صورتها وهى تبدو كالسماض الضحك مما يؤكد الصورة العلوية التى يرسمها الشاعر لمحبوبته.

وتأتى الموجة الرابعة من الصلوات امتداداً لموجة التساؤلات السابقة ولكنها تمتاز عنها بتدقيقها وامتدادها حيث تستغرق اثنين وعشرين بيتاً (من ٩ - ٣٠)، وهى تمتاز عن الموجة السابقة فى بنائها الأسلوبى، فإذا كان السؤال فى الموجة السابقة قد ارتبط بالشك والحيرة واقترب بـ "التخيير" (هل أنت فينيس ... أم ملاك الفردوس ؟) فإن طرح السؤال فى هذه الموجة يقترب بجواب يقينى، (أنت فجر من السحر - أنت روح الربيع ... إلخ) كما يرتكز السؤال على بنية واحدة متكررة (أنت ... ما أنت ؟) ويتصدر البنية ضمير المخاطب الأنثوى المفرد ليوكد وجود المعشوقة وحضورها الطاغى المتجذر فى وجدان الشاعر، وكأن فى إفراده وإطلاقه تجسيداً للحظة التأمل التى يحتشد فيها الذهن فى لحظة خشوع واستغراق متأملاً ومتسائلاً عن كنه هذه المحبوبة. وتمتد لحظة التأمل تلك برهة من الزمن قبل أن يتفجر السؤال متلبساً بصيغة الاستفهام (... ما أنت ؟) التى تخرج المحبوبة عن طبيعتها الأنثوية أو البشرية لتحلق بها مرة أخرى فى سماء التجريد والإطلاق وهو ما ينسجم مع جواب السؤال :

أنتِ ... ما أنتِ ؟ أنتِ رسمٌ جميلٌ	عبقريٌّ من فنِّ هذا الوجود
فيك ما فيه من غموضٍ وعمقٍ	وجمالٍ مقدسٍ معبود

إنه العشق حين يقترب بالفن والجمال والتصوف ويقترب من المثالية والكمال، وتستحيل فيه المحبوبة إلى لوحة فنية فريدة تنطق بعظمة الخالق وإبداعه. إن الرسم ضد المحو وتأكيد الوجود ووصفه بالجمال والعبقرية دلالة على الإبداع والتفرد ومجاوزة المألوف، وهو لا يقف بمحبوبته عند هذا التصور بل ينأى بها عن الحسى الشهوانى

ويمنحها نفحة صوفية تمتزج برؤيته الفلسفية للكون والوجود؛ فيراها صورة من الوجود فى سحره وغموضه وعمقه ويقترب فى رؤيته من رؤية المتصوفة أصحاب وحدة الشهود، فيراها مجنى من مجالى الوجود، ومرآة عاكسة لما فيه من إبداع وجمال، ويرفعها إلى مرتبة علوية ويخلع عليها قداسة فيراها رمزاً للجمال المقدس.

وتتوالى موجات التساؤل من خلال الصيغة المتعاقبة (أنت ... ما أنت ؟) التى تعكس إحساس العاشق بالانبهار أمام نموذج الجمالى الفريد وتتقاطر الصور الرومانسية الأخاذة التى تتحد فيها صورة المحبوبة بالطبيعة وتمتزج بأجواء من القداسة والسحر والضياء، وتحاط بإشراقات وإيماءات قدسية، ويمنحها الشابى قدرات روحية هائلة، فيراها (فجراً من السحر) يصور لقلبه الحياة فى أبهى وأكمل صورها، ويتخيلها (روح الربيع) التى تبعث الحياة وتخلق عالماً سحرياً يزدان بالشذى والألحان. وعلى هذا النحو تتوالى صور المحبوبة مقترنة تارة بلوحة الخلق والإبداع (أنت رسم جميل عبقرى) وتارة أخرى بقوى سحرية مؤثرة (أنت فجر من السحر) وتارة ثالثة بقوى روحية خلّاقه (أنت روح الربيع) لتعيد تشكيل العالم وفق قانون إبداعى فينبض بالجمال والحياة والسحر والإبداع.

وتعد صورة المحبوبة التى تبعث الحياة وتبث الحركة فى الوجود والأحياء أكثر الصور دوراناً فى القصيدة، وهى تمتد عبر مشهد كامل بدءاً من البيت الثالث عشر حتى الثانى والعشرين وفيه تتجلى المحبوبة بصفاتها السحرية الخارقة فتتسخ الظلام ضياءً، والجذب خصباً وتنفخ فى الجمادات فتحيا، وتختال بجمالها القدسى وخطواتها الموقعة بالموسيقى فتشعل شاعرها العاشق من هوة اليأس ويخفق قلبه للحياة وتنتشى روحه الكئيبة بالحب وتستعيد طموحها إلى الجمال والفن.

إن حركة المحبوبة تقترن بالإيقاع والموسيقى، وتنعكس هذه الحركة الإيقاعية على الذات العاشقة المولعة بالجمال والموسيقى حتى تصير حياتها رهناً بهذه الحركة فتتحول دلالات الجمود إلى النقيض.

إن حركة المحبوبة أو خطواتها الإيقاعية تعادل حركة الحياة ذاتها، وهى لا تبعث الحياة فى القلب المجامد فحسب، بل ترتبط بالخصب والانتشاء والبهجة وتجدد الأمل.

ويؤدى ضمير المخاطب (أنت) دوراً محورياً فى طقوس الصلوات، فهو يتصدر فى كثير من الأحيان كل دفقة أو موجة أو ترتيلة، وتنوع أنماطه بتنوع مقام العشق، فهو قد يأتى فى سياق التعجب والانبهار مقترناً بالسؤال والجواب ممثلاً فى هذه البنية :

أنتِ ... ما أنتِ؟ أنتِ رسمٌ جميلٌ عبقريُّ من فنِّ هذا الوجود
أنتِ .. ما أنتِ؟ أنتِ فجرٌ من السُّحُ سر تجلّسى لقلبي المعمود

وقد يتصدر فى سياق الإثبات فى مفتتح ترنيمة جديدة حاملاً معه موجة أو دفقة من دقات الوجدان فى مشهد تصويرى أخاذ يتشكل من عناصر مختلفة كالصور الحركية واللونية والبصرية والشمية والصوتية كما يتمثل فى هذا المشهد :

أنتِ روح الربيع، تحنّال فى الدنيا فتتسرّ رائعات الورد
وتهبُّ الحياة سكرى من العط سر ويدوى الوجود بالتغريد
كلّما أبصرتك عينائى تمشي من بخطو موقع كالتشيد
خفق القلب للحياة، ورفّ الزهر فى حقل عمري المجرود
وانتشت روحى الكثيب بالحب وغنّيت كالبلسل الفرود

إن الصور الحركية هى العنصر الأساسى فى تلك اللوحة، فالمحبة تحلّ فى الربيع وتتوحد به فتصير روحه المحركة الباعثة للنماء والإثمار، وتنعكس حركة المحبة على ما حولها فتتال الصور الحركية على هذا النحو :

١- تهتز رائعات الورد.

٢- تهبُ الحياة سكرى

٣- يخفق القلب للحياة

٤- يرفُ الزهر فى حقل عمر العاشق

وتنعكس حركة المحبوبة على الطبيعة الصامتة فيصاحبها نوبة صحو وانتشاء ،
ولذلك تقترن الصور الحركية بالصور الصوتية المعبرة عن الموسيقى الصادحة المغرّدة :

١- يدوى الوجود بالتغريد .

٢- يحدث الانتشاء للروح الكثيبة فتغنى كالبلبل الغريد .

٣- المحبوبة تمشى بخطو موقع كالنشيد .

وتتجاوب الصور البصرية والشمية مع العناصر الأخرى فترتبط رؤية المحبوبة
وهى تمشى بخطواتها الموقعة بصور الحركة كخفقان القلب ورفيف الزهر، وينعكس شذى
المحبوبة على ما حولها فتفيض على الورود والوجود فتبدو الحياة "سكرى" من العطر
ويتحقق الانتشاء الروحى للذات المكتتبة. وقد جاءت الأبيات السابقة كلها موصولة
فى بناء دائرى فيما يشبه الموجة الواحدة المتدفقة التى تتناثر معبرة عن التدفق الوجدانى
واحترام العاطفة، فليس ثمة مجال لالتقاط الأنفاس، ولا تكاد الموجة تصل إلى نهايتها
حتى تلتحم بها موجة أخرى تبستهل بصيغة الخطاب ذاتها على النحو المائل فى
هذه الموجة :

مات فى أمسى السعيد الفقيـد
ما تلاشى فى عهدى المجدود
إلى ذلك الفضاء البعيد
م، والشدو، والهوى فى نشيدى
مى فؤادى، وألجمت تغريدى

أنتِ تُحيينَ فى فؤادى ما قد
وُثِّيدَينَ فى خرائب روحى
مِنَ طموحٍ إلى الجمالِ إلى الفنِّ
وتبثِّينَ رقةَ الشَّوقِ، والأحلا
بعد أن عانقتِ كآبةً أيا

وتمتاز هذه الموجة بخصوصيتها، فتكشف عن أزمة الذات العنيفة وانكسارها قبل ظهور المحبوبة، فقد حوصرت به (الفقد) واليأس والكآبة وفقدت تماسكها وتوقف المغنى عن الغناء إلى أن تجلّت المحبوبة بصفاتها الفريدة فنفخت فى روحه وأحييت آماله وأعادته إلى زمنه الأثير؛ زمن البراءة والوداعة أو زمن الطفولة السعيد الذى افتقده فى زحام الحياة وآلامها، وفجرت طاقاته الروحية والإبداعية فألهمته الفن والغناء وأعادته للتغريد من جديد حتى صارت حياته رهناً بخطاها، فأقام لها فى قلبه معبداً يناجيها ويلهج بصفاتها ويتغنى بمحاسنها ويبوح بمواجهه. وقد لعب عنصر التضاد دوراً بارزاً فى هذه الموجة فأوجد ثنائية كبرى طرفاها المحبوبة وواقع الشاعر، فتوزعت تلك الثنائية بين الحياة والموت والتشديد والتلاشى والحركة والسكون والأمل واليأس والتغريد والكآبة وتحولت من خلالها دلالات السكون إلى النقيض، وتستأثر الذات وحدها بذلك التحول الإيجابى الذى أحدثته المحبوبة على نحو ما يعبر عنه خطاب العشق :

١- أنت تحيين فى فؤادى ما قد مات ...

٢- وتشيدى فى خرائب روحى ما تلاشى ...

٣- وتبين رقة الشوق ... فى نشيدى.

ونلاحظ أن ثمة عناصر لغوية ساهمت فى تلاحم هذه الموجة وتدققها منها الفصل بين الفعل ومفعوله بالجار والمجرور (أنت تحيين فى فؤادى ما قد مات ...) وتعلق الجار والمجرور (فى أمسى) بالفعل (قد مات) وإردافه بنعتين متتاليتين (الفقيد السعيد) بحيث لا يمكن الوقوف إلا بعد أن يفرغ القارئ تماماً من قراءة البيت كاملاً. وتطرد تلك السمة فى البيت التالى حيث يتأخر المفعول به فلا يأتى إلا فى صدارة الشطر الثانى ويأتى الجار والمجرور الموصوف (فى عهدى المجدود) فلا يدع مجالاً للتوقف أو التقاط النفس. وقد امتد هذا التلاحم أو التدفق إلى البيت الذى يليه (من طموح ...) حيث تعلق الجار والمجرور بالفعل (تلاشى) فى البيت السابق عليه ثم تتابعت المجرور للتؤكد هذا التدفق:

من طموح إلى الجمال إلى الفن ... إلى ذلك الفضاء البعيد

كما تساهم المعطوفات المتعاقبة في البيت الرابع من هذه الموجة في تعميق هذا التدفق وانسيابه حتى إن الجار والمجرور (في نشيدى) المتعلق بفعل الاستهلال (وتبئين) يتقهقر حتى آخر البيت تأكيداً على هذا النمط الدائرى :

وتبئين رقة الشوق، والأحلا م، والشدو، والهوى فى نشيدى

ويرتبط آخر بيت فى هذه الموجة ارتباطاً معنوياً بما قبله من خلال البناء الظرفى الاستهلالى الذى يمتد بالمعنى لتكتمل بذلك آخر لبنة فى هذا البناء الدائرى.

وما إن تنتهى هذه الموجة حتى تتبعها موجة أخرى أشد تدفقاً وأكثر امتداداً

محتفظة ببنائها الأسلوبى من حيث الاستهلال بصيغة الخطاب الإثباتية ذاتها :

أنت أنشودة الأناشيد غنا لـ إله الغناء، رب القصيد
فيك شب الشباب، وشحه السحر وشدو الهوى، وعطر الورود
وتراءى الجمال يرقص رقصاً قدسياً على أغاني الوجود
وتهادت فى أفق روحك أو زان الأغاني، ورقة التغريد
فتمايلت فى الوجود، كلحن عبقري الخيال، حلو النشيد :
خطوات، سكرانة بالأناشيد وصوت، كرجع ناي بعيد
وقوام، يكاد ينطق بالألحان ن فى كل وقفة وقعود
كل شئ موقع فيك، حتى لفظة الجيد، واهتزاز النهود

فى هذه الموجة تنسى الذات همومها وأوجاعها وتستغرق فى ترنيمة أو تسبيحة طويلة تلهج فيها الذات العاشقة بالثناء، وتطيل الخشوع فى محراب الجمال المقدس فى لوحة تصويرية رائعة تمتزج فيها عناصر الفن بالجمال، ويختلط الواقع بالخيال، وتتجلى المحبوبة فى صورة أخرى تكاد تخرج فيها عن صورتها الحسية إلى ما يشبه (النموذج) الفريد حيث يتوحد الشعر والغناء والموسيقى والجمال وتنصهر هذه العناصر جميعها فى مادة واحدة تتشكل منها المحبوبة فتصير رمزاً للفنون الجميلة المتجسدة جميعاً فى

صورتها، وتلك هي الرؤية التي صدرت عنها مدرسة أبولو في نظرتها إلى المرأة حيث أشار أحمد زكي أبو شادي إلى ذلك صراحة فقال : «المرأة رمز للفنون الجميلة ويجب علينا أن ندرسها ونقدسها على هذا الاعتبار»^(٩).

وعلى هذا النحو اتسقت نظرة الشابي لمحبوبته مع نظرة المدرسة الشعرية التي ينتمى إليها، فحذا حذوها في الاحتفاء بجماها والإشادة به مثله في تلك كمثل الرسام أو النحات وإن كان لم يكتف بتشكيل تمثاله على أكمل وجه بل بث فيه الحياة وزوده بطاقات روحية هائلة، ونظر إليه في خشوع وإجلال، وقدسه كيئاً وروحاً.

ويتكى هذا المشهد على الصور الصوتية أو الإيقاعية حيث تبرز صورة المحبوبة باعتبارها (أنشودة الأناشيد) أو ترنيمة مزمورية عذبة يشدو بها إله الغناء، ويستحيل الكون كله إلى معزوفة جميلة؛ فلهوى يشدو، والوجود يردد أغانيه على إيقاع الجمال القدسي الراقص متوحداً مع المحبوبة التي تتمايل كلحن عبقرى، وهي تخطو خطواتها الإيقاعية السكرى بالأناشيد بينما يتجاوب صوتها شجناً وعذوبة مع صوت ناى بعيد. وهكذا يتحول المحسوس إلى المجرد حتى صورة القوام ولفتة الجيد واهتزاز النهود تمتزج كلها بالإيقاع النغمى الساحر بحيث تغدو المحبوبة صورة إيقاعية أو مثلاً لإيقاع جميل في أكمل صورة.

وقد واصل المد المعنوي تدفقه في هذا المشهد سواء باعتمده البناء الدائري أو بتوظيف عناصر أخرى كامتداد البناء التركيبي في البيت الأول ووعده يليه، إذ تكون من جملة ممتدة (مبتدأ + خبر في صورة مركب إضافي + جملة وصفية طويلة + بدل في صورة مركب إضافي) :

أنت أنشودة الأناشيد غناً لك إله الغناء، رب القصيدة

كما يتمثل هذا الامتداد في البيت التالي :

فيك شب الشباب، وشعه السحر وشدو الهوى، وعطر الورود

فقد تحقق الامتداد بالبناء الدائرى فضلاً عن البناء التركيبى حيث عمقت
الجمال الوصفية والمعطوفات من هذا الامتداد وقد ساهمت المعطوفات المتتابعة فى الأبيات
التالية فى تعميق هذا التماسك أو التلاحم المعنوى حيث استهلّت أربعة أبيات متعاقبة بالواو
العاطفة لتصل المعنى بما قبله، وجاء البيت الأخير فى هذا المشهد ليكتف من خلال
صيغة العموم والشمول كل تفصيلات الدفقة وينظمها فى خيط واحد .

وتعقب هذه الموجة موجة أخرى تصل فيها التراتيل إلى الذروة كثافة
واحتداماً واستغراقاً ربما لأنها آخر الموجات فى هذا السياق الأسلوبى المرتكز على بنية
الخطاب المحورية (أنتِ)، وتمتد هذه الموجة عبر سبعة تموجات متواصلة :

أنتِ ...، أنتِ الحياةُ فى قُدسها السّامى، وفى سحرها الشّجىّ الفريد	
أنتِ ...، أنتِ الحياةُ فى رقة الفجر وفى رونق الربيع الوليد	
أنتِ ... أنتِ الحياةُ، كل أوانٍ	فى رواءٍ من الشباب جديد
أنتِ .. أنتِ الحياةُ فيك وفى عي	نيكِ آياتُ سحرها الممدود
أنتِ دنيا من الأناشيد والأح	لام والسّحر والخيال المديد
أنتِ فوق الخيال، والشّعر، والفنّ	وفوق النّهى وفوق الحدودِ
أنتِ قُدسى، ومعبدى، وصباحى	وربيعى، ونشوتى، وخلودى

وقد اختلفت هذه الموجة -أسلوبياً- عما سبقها من موجات وذلك من خلال
هذا الحضور الكثيف لضمير المخاطب (أنتِ) الذى يتصدّر كل بيت من الأبيات السبعة
فضلاً عن تكراره غير مرة فى البيت الواحد حتى بلغت نسبة ترده فى تلك الموجة
إحدى عشرة مرة مما يؤكد حضور المحبوبة وتجذرها فى وجدان الشاعر. وقد خرج
الخطاب عن دلالاته السابقة، ففارق الاستفهام المقترن بالشك والتردد (أنتِ .. ما أنتِ ؟)
وتجاوز الإيحاء المجرّد المائل فى صيغة (أنتِ روح الربيع) و(أنتِ أنشودة الأناشيد)
وانتهى إلى الإقرار المؤكد أو اليقين القاطع من خلال تأكيد ضمير الخطاب. وتردد بهذه
الصيغة المؤكدة فى أربعة أبيات متتالية :

١- أنتِ ... أنتِ الحياة ← فى قدسها السامى ...

٢- أنتِ ... أنتِ الحياة ← فى رقة الفجر ...

٣- أنتِ ... أنتِ الحياة ← كلَّ أوانٍ ...

٤- أنتِ ... أنتِ الحياة ← فى عينيكَ ...

إن هذا الاطراد الأسلوبى المرتكز على التكرار النمطى يشكل معادلةً أساسية تحدد موقف الشاعر من المرأة وهى أن المحبوبة هى الحياة ذاتها. تلك هى المعادلة التى تركز عليها تجربة الشاعر، فالمحبوبة هى الحياة فى وجهها الروحانى المضى وفى صورتها المثالية المشرقة، فهى تمثل الحياة فى قداستها وسحرها وغموضها المكتنز بالشجن والأسرار، وفى رقة الفجر الندى المبشر بالنور وفى بهاء الربيع الوليد المتجدد. وهكذا يكون التعبُّد فى محراب الروح أو الصلاة فى هيكل الحب الروحى الخالد الذى يعلو على الشهوات، ويفضى بالذات العاشقة إلى ضرب من ضروب العشق الروحى المجرد الممتزج بإشراقات صوفية. إنه ضرب فريد من العشق يستغرق العاشق ويذهله عن كل شىء ويتسامى بأحاسيسه فيقيم للمعشوق محراباً يؤدى فيه طقوس العشق الروحى. إنه الحب الذى يتوحد بالفن والجمال والتصوف، وتفننى فيه الذات العاشقة وترتقى فى مدارج العشق حتى تؤثر المجرد على المحسوس وترى فى المحبوبة رمزاً للفن والجمال والقداسة والوداعة، وصورة للحياة فى تجلياتها الروحية وتساميتها وسحرها الغامض الذى لا يستشعره إلا فنان عاشق أو صوفى متأمل. وإذا كانت الحياة تقترن بالزمن، فإن المحبوبة ترمز إلى الزمن فى أجمل وأنضر صوره (رقة الفجر) و(رونق الربيع الوليد) و(رواء الشباب الجديد الغض). إنها ترمز إلى زمن الولادة والطفولة أو الزمن المتجدد بما يحمله من دلالات النضارة والغضاضة والبكارة والخصوبة والنور والديمومة، وتجسد الحياة بنقاها وسحرها وتجدها.

وفى هذا السياق تعود الصورة الأولى للمحبوبة تطل من جديد بكل دلالاتها :
المحبوبة اللحن (دنيا من الأناشيد)، والمحبوبة الأحلام (دنيا من الأحلام والسحر

والخيال المديد) وتظل صورتها تتدرج من الحسّ إلى المجرّد ومن المحدود إلى اللامحدود ومن النهائي إلى اللانهائي حتى تتجاوز حدود الخيال والعقل والمنطق والفن، وتستعلّ على كل هذه الأشياء جميعاً.

أنتِ فوق الخيال، والشعر، والفنِّ وفوق النُّهى وفوق الحدودِ

من تكون هذه المرأة ؟ وهل هى واقعٌ أم خيال ؟ وكيف يراها الشاعر العاشق ؟
إن البيت الأخير فى هذه الموجة يجيب على الشق الأخير من السؤال ويحدّد طبيعة علاقة الشاعر بها تحديداً واضحاً. إنها علاقة روحية خالصة تقوم على تقديس الجمال، وترتفع فيها المحبوبة إلى مرتبة مقدّسة (أنت قدسى، ومعبدى) فهى محرابه أو هيكله الذى يمارس فيه صلوات ^{سورة الزكيات} ~~التي~~ ^{ويستحيل} فيه الشعر أداة للدعاء والمناجاة والابتهاال والتسبيح. وإذا كانت المحبوبة تقترن بمكان مقدّس (المعبد)، فإنها تقترن كذلك بزمن خاص، فهو يرى فيها (صباحه) و(ربيعه) أى طفولته وشبابه الغضّ – وهما الزمان الأثيران اللذان يفتقد هما - ولذلك فهو يلج على هذه الصورة بدلالاتها الزمنية : المحبوبة التى تشبه الطفولة والصباح والربيع أو التى ترمز إلى الزمن فى بكارته وإشراقته وغضارته وفنونه وعنفوانه وتجددّه وخلوده. وكما اقترنت صفات المحبوبة بالعدوبة والمذاق الحلو، فإنها تقترن بالانتشاء الروحى أو السعادة الروحية الخالصة. تلك هى المحصلة النهائية أو الصورة الكلية الخالصة للمحبة كما يراها الشاعر العاشق.

صورة المحبوبة كما رآها الشاب

الرمز	دلالاته
المحبة رمز الجمال المحبة - الطبيعة	الشباب المنعم الأملود - لفظة الجيد. الورد - عطر الورود - الزهرة الجميلة - رونق الربيع - السماء الضحوك.
المحبة الروحانية المحبة رمز الفنون الجميلة	الوداعة - البراءة - الرقة - الطهر. الشعر - الفن - اللحن - دنيا الأنشيد - الإيقاع - الرقص - صوت كرجع الناي - الرسم الجميل العبقري (لوحة فنية من لوحات الوجود البديع).
المحبة - الحياة - الوجود المحبة - الزمن	أنت الحياة (أربع مرات) - سحر الحيلة الشجي الفريد. الطفولة - الربيع - روح الربيع - رقة الفجر - الصباح - صباحي - الصباح الجديد - الليلة القمرء.
المحبة - الأسطورية	الخيال المديد - السحر - فجر من السحر - الأحلام - فينيس.
المحبة الملائكية	ملاك الفردوس - الجمال المقدس - قدسى - معبدى - الطهر - ابنة النور.
المحبة رمز اللامحدود واللانهاى	فوق الخيال - فوق الشعر والفن - فوق النهى - فوق الحدود.

هكذا انتهت هذه الموجة لتشكّل مع الموجات السابقة صورة متكاملة للمحبوبة التي تدرجت من الجمال المحسوس إلى المجرد أو المعنوي واتحدت بمظاهر الطبيعة الخلابة كالورد والربيع، وانصهرت مع الفنون الجميلة شعراً ورسمًا ولحنًا وإيقاعًا ومثلت الحياة في سحرها وجمالها، ورمزت إلى الزمن الجميل الذي يفتقده الشاعر، وارتفعت عن صفات البشر فأحيطت بهالات أسطورية وارتبطت بالقداسة والنورانية، وخرجت من المحدود إلى اللامحدود ومن النهائي إلى اللانهائي.

وقد امتازت هذه الموجة بتدفقها النغمي الناجم عن عناصر مختلفة كالتكرار الأسلوبى فى الصيغة الاستهلالية (أنتِ أنتِ الحياة ...) وكذلك عن طريق التناسق الإيقاعى الذى تحقّقه المعطوفات المتلاحقة، المتوازية إيقاعاً خاصة فى قوله :

أنتِ قدسى، ومعبدى، وصباحى .. وريعى، ونشوتى، وخلودى

كما يتحقق التدفق النغمى من خلال التوازى الإيقاعى أو التماثل الكمى الذى

يتمثل على هذا النحو :

أنتِ ...، أنتِ الحياةُ فى قدسها السامى، وفى سحرها الشجى الفريد
أنتِ ...، أنتِ الحياةُ فى رقة الفجر وفى رونق الربيع الوليد
أنتِ ...، أنتِ الحياةُ، كل أوانٍ فى رواءٍ من الشباب جديد

وتسهم الحركات الإعرابية فى تعميق البنية الصوتية وإيجاد ضرب من التلوين

الصوتى من خلال المزاوجة بين الكسر والضم أو ما يشبه الدائرة الصوتية (كسر + ضم + كسر) حيث تتوافق حركات الكسر فى أواخر ضمائر الخطاب الستة (أنتِ ...) تليها حركة الضم المتكررة ثلاث مرات فى كلمة (الحياة) ثم تتكاثف حركات الكسر بعد ذلك من خلال المجزورات المختلفة (فى قدسها - فى رقة - كل أوان - فى سحرها الشجى الفريد - فى رونق الربيع الوليد - فى رواءٍ من الشباب جديد) حيث تُشكّل هذه المجزورات ضفيرة صوتية كثيفة تتجانس فيها حركات الكسر المهيمنة على الإيقاع الصوتى للقصيدة.

هذا التدفق النغمى يتجانس مع التدفق المعنوى الذى يتحقق من خلال البنية الدائرية المهيمنة على أغلب الأبيات سواء فى هذه الموجة أو الموجات الأخرى. بالإضافة إلى أساليب التكرار والعطف والخطاب المتلاحقة التى تتعاون فى تحقيق هذا التلاحم المعنوى. وقد خلت أبنية هذه الموجة تماماً من الأفعال واعتمدت على الأساليب الخبرية لتناسب جو الإثبات والإقرار واليقين الذى تعمل هذه الموجة على تكريس وتربسيه من خلال رسم صور المحبوبة والإقرار بصفاتهما ومكانتهما.

وتأتى موجة أخرى تمتدُ عبر سبعة عشر بيتاً :

يا ابنة النور، إننى أنا وحدى	مَنْ رَأَى فِيكَ رُوعَةَ الْمَعْبُودِ
فدعيني أعيشُ فى ظلك العذ	بِ وَفَى قُرْبِ حُضْنِكَ الْمَشْهُودِ
عيشةً للجمال، والفن، والإلهـ	مِ، وَالطُّهَرِ، وَالسَّنَى وَالسَّجُودِ
عيشةً النَّاسِكِ الْبَتُولِ يَنَاجَى الرَّ	بَ فِى نَشْوَةِ الذَّهْوِ الشَّدِيدِ
وامنعيني السلامَ والفرح الرو	حَى يَا ضَوْءَ فَجْرِ الْمُنْشُودِ
وارحميني، فقد تهدمتُ فى كو	نِ مِنْ الْيَأْسِ وَالظُّلَامِ مَشِيدِ
أنقذيني من الأسى، فلقد أسيـ	تُ لَا أَسْتَطِيعُ حَمْلَ وَجُودِ
فى شعابِ الزَّمانِ والموتِ أمشى	تَحْتَ عِيبِ الْحَيَاةِ جَمَّ الْقِيُودِ
وأماشى الورى ونفسي كالتبـ	رِ، وَقَلْبِى كَالْعَالَمِ الْمَهْدُودِ
ظلمةً، ما لها ختامٌ، وهولٌ	شَائِعٌ فِى سَكُونِهَا الْمَدُودِ
وإذا ما استخفنى عبثُ النَّـ	بِ تَبَسَّمتُ فِى أَسَى وَجُمُودِ
بِسمةٍ مُرَّةٍ، كَأَنِّى اسْتَلُّ	مِنْ الشُّوكِ ذَابِلَاتِ الْوُرُودِ
وانفخى فى مشاعرى مَرَحَ الدُّنـ	يَا وَشُدِّى مِنْ عِزْمَى الْمَجْهُودِ
وابعثنى فى دمي الحرارة، علـ	أَتَفَنِّى مَعَ الْمُنَى مِنْ جَدِيدِ
وأبثُّ الوجودَ أنفاسَ قلبـ	بُلْبُلٍ، مَكْبُولٍ بِالْحَدِيدِ

فَالصَّبَاحُ الْجَمِيلُ يُنْعِشُ بِالْأَفْعِ حَيَاةَ الْمُحْطَمِّ الْمَكْدُودِ
أُنْقِذْنِي ، فَقَدْ سَمِمْتُ ظِلَامِي أُنْقِذْنِي، فَقَدْ مَلَّتْ رُكُودِي
تشهد هذه الموجة تحولاً واضحاً في الخطاب الشعري؛ فمن حيث البناء
الأسلوبي يحل النداء محل الخطاب وترتكز هذه الموجة على الأفعال خلافاً لما قبلها
وتحتشد هذه الأفعال الطلبية بدلالات الرجاء والاسترحام والاستعطاف وتقع الذات
العاشقة تحت تأثير المفعول، وينتقل مضمون الخطاب من الإشادة بصفات المحبوبة إلى
الإفضاء بهموم الذات والتعلق بالمحبة باعتبارها الأمل الوحيد الذي يرى فيه النجاة
والخلاص من همومه. ويتوزع الخطاب ما بين البث والشكوى والإفضاء وبين التوسل
والاستعطاف والتضرع والاستغاثة وغيرها مما يجرى على ألسنة المأزومين الآملين في
لرجاء والخلاص.

وتبدأ هذه الموجة بصيغة النداء (يا ابنة النور) تأكيداً على الصفة النورانية أو
الملائكية التي يضيفها الشاعر على محبوبته، وهو أسلوب شاع في خطاب الرومانسيين
خاصة المنتمين إلى مدرسة أبولو^(١) باعتبار النور نقيض الظلام والوحشة، ولما يرمز إليه
من قداسة؛ فالنور هو سر الأسرار، والنور ينسخ كل شيء، وإليه ينتهي كل شيء.
ويحرص الشاعر العاشق على تأكيد موقفه من المحبوبة النورانية والإقرار بخضوعه
بالاعتماد على صيغ التأكيد المتتابة (إننى + أنا + وحدي) فهو وحده ولا أحد سواه،
من رأى في محبوبته ما لم يره الآخرون، وهو وحده الذي أحاطها بهالة من القداسة
ورأى فيها ما يراه العابد في معبوده من تجليات الجمال والحسن والإبداع، ولذلك
فمنتهى أمله أن ينعم بالعيش في (ظلها العذب) (لاحظ وصف ظل المحبوبة بالعدوبة
وتردد الصفة غير مرة بما تعكسه من دلالات الظمأ والحرمان) وأن يحظى بالرب من
(حسنها المشهود) (لاحظ الدلالة الصوفية في هذا الوصف).

إن المحبوبة عنده هي الملاذ أو الرجاء الذي يتعلق به للخلاص من همومه
وآلامه. وهي العالم المثالي الذي ينشده أو "المدينة الفاضلة" التي يحلم بالعيش فيها حيث

الجمال الروحي والفن والإلهام والظهر والقداسة وحيث يتحول إلى ناسكٍ يتعبد في محراب الحب والجمال ويمارس طقوس العشق الروحي في حضرة المحبوب وقد استغرقته نشوة الذهول الخالص كما تستغرق العاشق الصوفي الذاهل بعشقه عن كل شيء. إنه طراز نادر من الحب لا يضاهيه إلا حب المتصوفة ولعل هذا هو التطور الحقيقي في تجربة الحب عند شعراء مدرسة أبولو عامة والشابى خاصة، فهو يعبر عن طراز نادر من الحب الروحي الخالص الذي تتحول فيه المرأة من مثير مادي إلى قوة روحية خلقة ترمز إلى السمو الطهر والقداسة وتعيد تشكيل العالم المادي القبيح بخلق عالم مثالي تسود فيه قيم الخير والحق والجمال وتنعم فيه الذات المعذبة بالأمن والسلام والحب.

ويقترّب الشابى بتجربته من تجارب المتصوفة الروحية ويلتقى معهم في مواجهتهم وتجردهم وطمعهم في الوصال والفناء في المحبوب والتطلع إلى عالم بديل لعالم المادة والحس، ولعل هذا ما يُفسر تحميل خطابه بدلالات صوفية مثل (حسنك المشهود) و(عيشة الناسك البتول) و(نشوة الدهول الشديد) و(روعة المعبود) فضلاً عن دلالات السجود والسنا والمناجاة.

غير أن هذه الذات الحاملة المحلقة في سماء الخيال لا تلبث أن تصحو على واقعها الكابوسي المزعج فتكشف عن معاناتها وانكسارها وافتقارها إلى الأمن والطمأنينة وتفصح عن أزمتها الحادة وعجزها عن مواجهة الواقع وتؤدي الصورة دوراً حيوياً في تحديد ملامح عالم الشاعر الحقيقي المحاصر بالظلام واليأس، وتبدو الذات محطمة مهذمة في هذا العالم الذي استحال إلى (كون من اليأس) وإلى (بناء مظلم) وتتردد هذه الصور التي تكشف عن عجز الذات وانهارها واستسلامها :

- تهدمتُ في كون من اليأس والظلام مشيد.

- لا أستطيع حمل وجودي.

- فى شعاب الزمان والموت أمشى ... جَمّ القيود.

- نفسى كالقبر.

- قلبى كالعالم المهودود.

إن هذه الصور المحتشدة بدلالات الانهيار والظلام والموت تجسّد هول المأساة التى حاصرت الذات وأفقدتها القدرة على المقاومة فصارت أسيرة زمن الموت. ولا نشك فى أن محنة الشاعر الخاصة التى تمثلت فى مرضه العضال ووفاة والده وبعض أحبائه هى التى طبعت رؤيته للعالم بذلك الطابع السوداوى المتشائم، ولعل هذا ما يفسّر كثرة تردّد صور الموت ومفرداته فى شعره؛ فالزمن الراهن عنده مرادف للموت، ولذلك جمعهما فى سياق واحد :

فى شعابِ الزّمانِ والموتِ أمشى تحت عبء الحياة جَمّ القيود

وتعبّر بعض الصور عن وطأة المرض الذى عاناه وما فرضه عليه من قيود كالصورة المرسومة فى البيت السابق وهو يمشى "تحت عبء الحياة جَمّ القيود" والدلالات الماثلة فى قوله : (لا أستطيع حمل وجودى) وصورة القلب المحطّم الذى يماثل العالم المهودود، وصورة النفس التى كالقبر بما تشيعه من دلالات الانقباض والسكون والموت والظلمة اللامتناهية. ومن هنا كان ظمأ الشاعر إلى الحياة وإلى النور بديلاً عن عالم الموت أو الظلام، وكان تشبيهه المحبوبة بـ (الحياة) ووصفها بـ (ابنة النور) نشأً لعالم الظلام الذى حاصره وتعبيراً عن رغبته فى الخلاص من همومه والانعقاد من أسر الظلمة. ونستطيع فى هذا السياق أن نُقدّر الأثر النفسى الهائل الذى أحدثته المحبوبة فى تلك الذات المعذّبة كما نستطيع أن نقدّر نظرتة إليها وتشبّه بها باعتبارها وحدها تمثل له الملاذ والرجاء والأمل الوحيد الباقي ولذلك يتحول الخطاب الشعرى متسقاً مع الموقف النفسى فيحتشد بالأفعال الطلبية التى تعبّر عن الاستجداء والاستغاثة والأمل فى الخلاص والنجاة (امنحني السلام - أنقذني - ارحمني ...) ويتفجّر الخطاب بالتوسّل والتضرّع معبراً عن محنة الذات وانهيارها :

فدعيني أعيشُ في ظلك العذ	ب وفي قُرب حُسْنِكَ المشهود
وامنحيني السلامَ والفرح الرو	حى يا ضوءَ فجرى المنشود
وارحميني، فقد تهدمتُ في كو	ن من اليأس والظلام مَشِيد
أنقذيني من الأسى، فلقد أُمِيس	تُ لا أستطيعُ حملَ وجودي
وانفخى في مشاعري مَرَحَ الدُف	يا وشُدَى من عزمى المجهود
وابعثى في دمي الحرارة، علّى	أَتَفْنى مع المُنَى من جديد
أنقذيني ، فقد سئمتُ ظلامى	أنقذيني، فقد ملكتُ ركودي

تمتاز هذه الموجة بسمات أسلوبية خاصة كالاعتماد على الأفعال الطلبية التي تمثل حجر الزاوية في البناء الأسلوبى لتلك الموجة حيث تتردد بكثافة واضحة معبرة عن رغبة الذات العارمة في الخلاص من أزمتها وما تعقده من أملٍ على المحبوبة في تجاوز تلك المحنة باعتبارها رمزاً للخلاص والإنقاذ والاستمناح. وتدور دلالات تلك الأفعال بصورة عامة حول التوسل والاسترحام والاستغاثة، وقرىبط بلبلث والشكاية، وتمتد في موجات متلاحقة ناطقة بقدرة المحبوبة ذات الطاقة النورانية المانحة على بعث الحياة وإعادة الروح للجسد المحطّم المكدود وانتشاله من هوة اليأس وبث الأمن والطمأنينة وروح التفاؤل والأمل في ذاته المتشائمة، وتسهم الأفعال الثلاثة (ارحميني، انفخى، ابعثى ...) في تعميق تصور فكرة العبودية التي تنطلق منها علاقة الشاعر بالمحبوبة.

ويستشعر القارئ احتدام أزمة الذات وإحساسها الحاد بالخطر والإشراف على الهلاك من خلال تردّد فعل الطلب (أنقذيني) ثلاث مرات حتى إنه يظل الصوت الأخير الذى يتردد غير مرة في ختام تلك الموجة وكأنها صرخة الاستنجاد الأخيرة تصدر عن غريق يحاصره الموت والظلام والركود :

- أنقذيني فقد سئمت ظلامى.

- أنقذيني فقد ملكت ركودي.

إن هذا المشهد ينطبق عليه بحق ما وصفه الدكتور عبد السلام المسدي بـ «مشهد التنازل إلى السفح وقد تحرك على لولب الاستغاثة فتراكمت صيغ الأفعال حتى تكثفت : فاعلها ضمير المخاطبة، ومفعولها ضمير المتكلم، فبدأ الأنا رازحاً ينوء بعبء الأحداث، فإذا المفعول به يستجد بالفاعل، وعلى هذا النسق ارتصفت رأسياً حلقات كفقر العمود الظهري : (امنحيني وارحميني وأنقذيني وانفخني في مشاعري وابعثني في دمي) ثم (أنقذيني أنقذيني). فاستلهم الإنقاذ هو اللب^{١١} كنتز في صيحة الاستغاثة التي يرجع لها من صداها لهف ما له قرار، ولئن تراءت من نسيجه صورة التأزم النفسى فإن صياغة الملفوظ اللغوى قد تعمدت كشف التلاشى العاطفى إلى حد الضياع فى الوجود، فتوافدت مصادر الغيبة، واحتدت مرارتها بشعور الاغتراب الذى يوحى باقتلاع الجذور بين الحواشى، وهو ما صورته البيتان (٤٨ - ٤٩) فى مزيج غريب من حدة الوعى ورقة الانسياب فجاءة الصورة مأساوية، تقابل فيها استعطاف المدلول بخفة الدوال»^(٧).

ويشدنا هذا الخطاب الرومانسى الجديد فى العشق بإيقاعه اللغوى الأسر - كما شدنا بمضامينه - وحسبنا أن ننظر إلى قوله :

وامنحيني السلام والفرح الرو
حي يا ضوء فجرى المنشود

فالقارئ يشعر أنه أمام خطاب جديد فى العشق يعبر عن علاقة روحية فريدة بين العاشق والمعشوق وينفرد فيه خطاب العاشق بلغة ومضمون جديدين :
"امنحيني السلام" ... "امنحيني الفرح المعسول" ... يا ضوء فجرى المنشود ...

هذه الأبنية اللغوية تكشف عن تطور جديد فى مفهوم الحب ورؤية العاشق، وهو مفهوم يعبر عن النظرة الروحية أو المثالية للحب فى أكمل معانيه؛ فالعاشق لا يتوسل بالمحبة لتمنحه الوصال أو (اللذة) بل لتمنحه السلام والاطمئنان النفسى والفرح الروحى بعد أن فقد هذه المعانى الروحية فى عالم المادة، وبعد أن انهكتته الحياة فى قلبه وفى بدنه وفى أحبابه حتى وجد نفسه محاصراً بوحدة قاتلة، وقد عبّر عن هذا الموقف فى مذكراته فقال «ها أنا أنظر فلا أجد شيئاً ... رأيت ... لقد ذهبوا كلهم إلى عالم الموت

البعيد ... وتفرّقوا شيعاً في أودية المنون الصامتة، فما عدت أراهم حتى الأبد في مسالك هذا الوجود، وما عدت ألقاهم حتى الموت في صحراء هذه الحياة لقد احتجبوا عني حتى الأبد وبقيت وحدي في هذا العالم أناديهم من وراء الوجود ولكن عبثاً أدعو، فإنهم يعيدون عني لا يسمعون نداء روحى، ولا صرخات قلبى الغريب ... لقد ذهبوا كلهم، وبقيت ههنا، وحدي أنا في وحدتى وانفرادى فى سكون الظلام»^(٨).

ولذلك تظل المحبوبة هي ضوء الفجر المنشود أو الطاقة النورانية التي تُبدد ظلام اليأس وتحرر القلب البلبلى من الأصفاد التي تكبله -وهي صورة دالة على متاعبه القلبية- ليصدق بالشعر والنغم من جديد.

وتتآزر الأبنية فى تجسيد واقع الانكسار الذى تعيشه الذات، فتنبتُ الصور والألفاظ المعبرة عن هذا الواقع مثل : ذابلات الورود - قلبى مكبل بالقيود - حياة المحطّم المكدود - تهدمت فى كون من اليأس - سئمت ظلامى - مللت ركودى.

واللافت للانتباه هو هيمنة حركة الكسر إعرابياً على أبنية تلك الموجة بصورة لافتة حيث يشير الإحصاء إلى وقوع حوالى ست وخمسين بنية تحت تأثير الجرّ بأشكاله المختلفة فى مقابل اثنين وخمسين اسماً توزع بين الرفع والنصب.

وقد تنوعت أساليب التماسك النصّى -كظاهرة مطردة فى سائر القصيدة، فتوزعت بين التدوير فى الأبيات (٣٩ - ٤٠ - ٤١ - ٤٢ - ٤٣ - ٤٤ - ٤٦ - ٤٨ - ٤٩ - ٥٠ - ٥٣ - ٥٤).

وساهمت حروف العطف فى تحقيق التماسك فهى تكاد تطرّد فى أغلب الأبيات بدءاً من البيت الثانى فى تلك الموجة حيث تسهم الفاء المائلة فى صدارة الفعل (فدعيني) فى ربط المعنى بما سبقه ثم يأتى المفعول المطلق الذى يتصدر البيت الثالث ليربط الأبيات الثلاثة المتعاقبة (٣٩ - ٤٠ - ٤١).

فدعيني أعيشُ ...

عيشة للجمال ...

عيشة الناسك البتول ...

١٠ يتكرر المفعول المطلق مرة ثانية رابطاً بين هذين البيتين :

وَإِذَا مَا اسْتَخَفَّنِي عَبَثُ النَّا مِنْ تَبَسَّمْتُ فِي أَسَى وَجُمُودِ
بِسْمَةِ مُرَّةٍ، كَأَنِّي اسْتَلُّ مِنَ الشُّوْكِ ذَابِلَاتِ السُّرُودِ

وتتوالى حروف العطف لتشارك مع الظواهر الأخرى فى تحقيق الترابط المعنوى
(فدعيني - ولمنحيني - وارحميني - وانفخر - وابعثنى ... إلخ).

ونصل إلى الموجه الأخيرة من الصلوات :

آه يا زهرتى الجميلة لو قد ريد
فى فؤادى الغريب تُخْلَقُ أَكْوَا
وشمسٌ وضياءٌ ونجومٌ
وربيعٌ كأنه حُلُمُ الشّا
ورياضٌ لا تعرفُ الحَلَكَ الدّا
وطيورٌ سحريةٌ تتناغى
وقصورٌ كأنها الشَّفَقُ المخضو
وغيومٌ رقيقةٌ تنهادى
وحياةٌ شعريةٌ هى عندى
كلُّ هذا يشيده سحرُ عيني
وحرامٌ عليك أن تهدمى ما
وحرامٌ عليك أن تسحقى أما
منك ترجو سعادةً لم تجدها
فالإله العظيم لا يرجمُ العبد

من ما جدّ فى فؤادى الوحيد
نُ من السُّحْرِ ذاتُ حُسْنٍ فريد
تنثر النُّورَ فى فضاءٍ مديد
عبرَ فى سَكْرَةِ الشَّبَابِ السَّعيد
جى ولا ثورةَ الخريفِ العنيد
بأناشيدٍ حلوةٍ التغريد
بُ أو طلعةَ الصُّبْحِ الوليد
كأبديدٍ من نُجُومِ السُّرُودِ
صورةٌ من حياةِ أهلِ الخلود
بك وإلهامُ حسنك المعبود
شادهُ الحُسْنُ فى الفؤادِ العميد
لَ نفسٍ تصبو لعيشٍ رغيد
فى حياةِ الورى : سحرُ الوجود
عدا إذا كان فى جلالِ السُّجود

تتوزع هذه الموجة بين مشهدين تنصرف الذات فى أولهما إلى البوح والاستغراق فى الرؤيا الحلمية (من ٥٥ - ٦٤) يعقبه مشهد ختامى يعتمد فيه الخطاب على الاسترحام والرجاء ويمتد من البيت الخامس والستين حتى آخر القصيدة.

وتبدو الذات فى المشهد الأول فى حالة هدوء واسترخاء بعد المجهدة والعناء وصرخات الاستغاثة التى بلغت ذروتها فى ختام الموجة السابقة من خلال تردّد الفعل الطلبى (أنقذنى) مرتين فى بيتها الختامى ولكن للذات التى أصابها الإعياء وأوشكت على التهاوى لا تودُّ أن تفارق حالة الانجذاب، فتعصم بالحلم لتنعّم بالانتشاء الروحى، وتستعذب (البوح) أملاً فى وصال المحبوب وتظل تتقلب بين حالات الوجد والهيام، وتنتقل من حال إلى حال كالصوفى الذى يفعل فى حالة الجذب حتى يتهاوى من الصراخ والإعياء ثم لا يلبث أن يدخل فى حالة استرخاء واستغراق. وتبدأ هذه الموجة بصيغة الاستغاثة والندبة والاستعطاف التى تعبر عن صوت الألم الداخلى مثلما يعبر أسلوب الشرط (لو تدرين) بما يتضمنه من تمنٍّ عن استحالة إدراك المحبوبة لما يضطرم فى قلب العاشق من جذوة العشق. ويأتى نداء المحبوبة رديفاً للاستغاثة، وفيه تتجلى المحبوبة فى صورة (الزهرة الجميلة) بعد أن تجلّت فى الموجة السابقة فى صورة نورانية (يا ابنة النور)، وقد أضيف المنادى إلى ياء المتكلم (الذات العاشقة) للإيحاء بخصوصية الامتلاك (يا زهرتى الجميلة) ... وهو نداء مشحون بدلالاته النفسية؛ فالزهرة رمز النضارة والتفتح والتجدّد، وهى لا تبخل بالعطاء فتجود بشذاها وعبقها الذى يبهج النفس، وتلك صفات يفتقدها الشاعر فى واقعه المسكون برائحة الموت والمرض والقبور والظلام ولذلك تقرّن صورة المحبوبة دائماً بالأثر النفسى، وترتكز تشبيهاته المتعددة لها على الدلالات النفسية فى المقام الأول؛ فهى تتجلى كاللحن والورد والحلم والطفولة والصباح والربيع والليلة القمرء بكل ما تشيعه هذه الصور من دلالات نفسية يفتقدها الشاعر فى حياته ويتلمّسها فى محبوبته.

إن المحبوبة عنده هي مصدر الإلهام، وهي ذلك العالم السحري البديع المفقود لعالم الواقع بجبهامته وكآبته. لقد انتقلت به من عالم الغربة والوحدة إلى عالم حلمي فريد لعب الخيال دوراً أساسياً في تشكيله فخلق بالذات المعذبة في سماء الأحلام وحررها من قيود الواقع. إن سحر المحبوبة وتجلياتها أحالت القلب الغريب المحطّم إلى قلب جديد ينبض بالحياة ويصدق بالنغم، ويشهد ولادة كون جديد بل أكون سحرية تفيض حسناً ويتحقق فيه الحلم بعالم نوراني تتلأأ أضواؤه في الفضاءات البعيدة السحيقة.

إن هذا العالم الحلمى يستمد وجوده من سحر المحبوبة وإلهامها ويتشكّل من الأضواء والأزهار والطيور السحرية المغرّدة والقصور المُخضّبة بالشفق، والغيوم الرقيقة والنغم الشعري المتدفق ... إنه عالم الخلد الذى صورته له المحبوبة النورانية وزيّنته له عيناها وألهمه إيّاه جزأها الفريد.

غير أن موجة البوح والتدثّر: لحلمى لا تلبث أن تصطدم بالواقع، فيحس الشاعر المستغرق فى صلواته وتهويماته أن المحبوبة المتجنّدة: وجدانه لا تلتفت إلى ما قدّمه من قرابين وطقوس، فلا يملك إلا أن يستصرخها مسترحماً، كما استصرخها من قبل مستغيثاً، خشية أن تنهار آماله، ويفقد الزمن الطفولى السعيد الذى استعاده، ويعود لينهل من بئر الحرمان عوداً على بدء، فيحرم من نشوة الحب وسكرة الشاعر، تلك السكرة الخالدة التى استغرقته وأذهلته عن كل ما حوله، وغمرته بفيض من سعادة الحب، وغبطة القلب. فطلق يستغرق فى عبادة ذلك الجمال الروحى استغراق الصوفى فى مناجاته منعتقاً من قيود الزمان والمكان فينتقل جسده من هاوية إلى لجة، وتبدو روحه كتسبيحة هائمة. ولذلك يتحول خطاب الصلوات فى ختام القصيدة إلى استرحام واستعطاف ورجاء فى الاستجابة والقبول حتى يظل فى طور الاستغراق والشمالة الروحية حيث لا أمل له إلا الحظوة برضا المحبوب، والفوز بمحبته، والعيش فى ظله العذب عيشة الطهر والنسك والإلهام والفن والجمال. فذلك - لا الرجم - هو الجزاء العادل للعابد المستغرق فى جلال السجود.

ويلفتنا هذا التحول الختامي في مسار التجربة حيث يشعر القارئ أنه هبط فجأة من سماء الخيال إلى أرض الواقع، وأن صورة المحبوبة الملائكية قد اهتزت، فهي تُستر حم فلا ترحم، وتُستصرخ فلا تهتز، وتقابل توسلات العاشق وتذلل بالإعراض والتغافل والتجاهل؛ وهكذا تعود دلالات الفطام والحرمان والظماً لتطفو على سطح التجربة من جديد.

ومع ذلك، فإن الموجة الأخيرة تجذبنا ببنائها التصويرى الأخاذ؛ فهي تبدو أشبه بصورة حلمية ممتدة تستمد عناصرها وجزئياتها من عالم الطبيعة المحسوس، ولكن الشاعر يعيد تشكيل هذه العناصر وفق رؤياه الحلمية، فيخرج بها عن إطارها المادي، ويلبسها أثواباً مجازية موحية، ويُشكل من خلالها لوحة بديعة لكون حلمي ساحر يستحضر فيه عالم السحر والأساطير، ويرتكز على الصورة الحلمية فتكون مفرداته من طيور سحرية، وقصور تتراءى كالشفق المخضوب، ولأن الشاعر محاصر بظلام الواقع فإنه يحلم لا بشمس واحدة بل بشموس ونجوم تغمر أضواؤها كل الفضاءات، وتنسخ الظلام أياً كان موقعه، وتبشر بعالم نوراني أبدى. وتختلف الرياض في تلك الصورة عن صورتها في الواقع لتصير رياضاً خالدة أو رمزاً لرياض الخلود التي لا يهدد وجودها الظلام أو الخريف. ويتحول (الربيع) كذلك عن صورته المادية الواقعية إلى ربيع حلمي يرتبط بزمان الشاعر المفقود : زمن الشباب والفتوة والبهجة. ومن أكثر الصور الحلمية دلالة واكتنازاً صورة الفيوم الرقيقة وهي تنهادى في الفضاء الحلمى في تنائرها وتفرقها كأوراق الورود المتناثرة في الفضاء وهي صورة حلمية دالة برموزها النفسية واللونية. ويُشكل (الشعر) عنصراً هاماً في تلك اللوحة الحلمية لما يمثله من أهمية في حياة الشاعر فيبدو وكأنه حياة متكاملة أو (صورة من حياة أهل الخلود). إن هذه الصور الحلمية تتجمع في شكل عنقودي أخذ لتشكل حلمًا سحريًا جميلاً يعبر عن رغبة الذات في الانعتاق عن عالمها الواقعي بتناقضاته الحادة.

وتشترك الموجة الأخيرة مع غيرها فى بنائها المتلاحم حيث تمتد الصورة
الحلمية إلى ثمانية أبيات متعاقبة تتماسك جميعاً كالبنيان المرصوص عبر سبعة
معطوفات تعود جميعاً على نائب الفاعل بحيث يتصدر المعطوف كل بيت منها فتبدو على
هذه الصورة :

(... تُخْلِقُ أَكْوَانُ مِنَ السَّحَرِ ...

وشموسُ ...

وربيعُ ...

ورياضُ ...

وطيورُ ...

وقصورُ ...

وغيومُ ...

وحياةُ ...

ويأتى البيت التالى ليجمع كل هذه العناصر فى حزمة معنوية واحدة :

كُلُّ هَذَا يَشِيدُهُ سَحَرُ عَيْنِي مَكِ وَإِلْهَامُ حُسْنِكِ الْمَعْبُودِ

ويضطلع التدوير بدوره الحيوى المطّرد فى تحقيق هذا التلاحم حيث

يتحقق ذلك فى تسعة من أبيات الموجة الأخيرة (٥٥ - ٥٦ - ٥٨ - ٥٩ - ٦١ - ٦٤ -
٦٥ - ٦٦ - ٦٨).

* * *

إن قصيدة الشابى بناء ملحمى شاق، وقد أطلق عليها د. المسدى (معلقة
الصلوات)^(٩)، ورآها «ثمرة امتزاج المقوم اللغوى بالمقوم النفسى من خلال تناسج كُلِّ من
البنية والحركة داخل صياغتها، وهى ظاهرة قلما تتضافر فى الفعل الشعرى»^(١٠).

وبالإضافة إلى ذلك فنحن نراها ثمرة لتفاعل الأجواء الرومانسية مع تكوين
الشابى وظروفه النفسية والشخصية والثقافية، ولذلك يلتقى مع كثير من نظرائه من

شعراء تلك الجماعة مما يجعل القارئ يشعر بروح أبوللو تسرى فى قصيدته؛ فقد آمن كأضرابه بنظرية التحليق الشعرى التى تسعى إلى نقل الواقع إلى عالم الخيال أو رؤية الواقع من سماء الشعر^(١١)، ولذلك يلعب الخيال دوراً أساسياً فى تشكيل العالم الشعرى. ويقدم الشابى فى قصيدته نموذجاً فريداً للمرأة. المرأة الثورانية التى لا مثيل لها فى عالم الواقع وقد نظر إليها نظرة إجلال وتقديس وصدر فى نظره تلك عما صدر عنه أحمد زكى أبو شاذى وأضرابه من جماعة أبوللو إذ دعوا إلى الإشادة بجمال المرأة ورأوا أنه ليس من العيب تقديس المرأة كيأنا وروحاً ومعنى بل العيب إغفال الحقائق السامية، فإن هذا الإغفال يؤدى إلى ضلال النفوس^(١٢). ولذلك فقصيد الشابى تنتمى إلى هذا الضرب من الشعر القائم على تقديس الجمال والنظر إلى المرأة باعتبارها رمز الفنون الجميلة.

لقد اتسقت صورة المرأة فى قصيدة الشابى اتساقاً تاماً مع آرائه ونظراته التى عبّر عنها فى كتاباته النثرية؛ فالمرأة عنده «هى الطيف السماوى الذى هبط إلى الأرض ليؤجج نيران الشباب، ويُعلم البشرية طهارة النفس وجمال الحنان»^(١٣).

ولم ينظر الشابى للمرأة كما نظر إليها بعض الشعراء من منظور حسى، وإنما نظر إليها «تلك النظرة السامية التى يزدوج فيها الحب بالإجلال والشغف بالعبادة». نظر إليها تلك النظرة الروحية العميقة فرآها صورة شفافة رقيقة وتخيلها هبطت من عالم سحرى ملائكى، ونظر إليها «تلك النظرة الفنية التى تعدّها كقطعة فنية من فنون السماء يلتبس لديها من الوحي والإلهام ما تضنّ به ينابيع الوجود»^(١٤). يقول الشابى^(١٥): «هل وجدت من يحاول أن يتكلم بقلبه أو بعقله عما وراء جسد المرأة من شعور سماوى رقيق، وعاطفة ندية ساجية وأحلام عذبة مستحبة تتألق سناءً وبهجة وتشمل العالم كله بالعطف والحنان، فيتخذ من خياله أجنحة نارية ترفرف فى ذلك العالم الشعرى الذى تتراقص من حوله أشعة الطفل وضباب الصباح ؟ ... هل سمعتم بين هؤلاء وغيرهم من يتغنى بحنو المرأة وحبها كما يتغنى الطائر المغرد ؟ هل سمعتم من يتحدث عن المرأة وهى معبد الحب فى هذا الوجود كما يتحدث الخاشع المتعبد عن بيت من بيوت الله ؟».

وكانى بالشابى -وهو ينعى على بعض الشعراء نظرتهم الحسية للمرأة- يقدم بين يدى قصيدته، فقد تمثل فيها تلك المعانى التى افتقدتها عندهم تمثلاً دقيقاً، فكانت غايته أن يعبد ذلك الجمال الروحى، وأن يتقرب بصلواته وتراثيله إلى تلك المرأة الملائكية التى يراها روحاً جميلة ساحرة تحمل بين جوانحها سعادة الحب وسحر الحياة، ويلتمس عندها سعادة قلبه، وشفاء جراحه. إنها امرأة من نسج الخيال المخلق السامى، ولذلك فهى ليست كأية امرأة عرفها البشر؛ إنها مثال للخير المطلق والجمال المطلق.

ومثل هذه النظرة للمرأة تلقائياً كثيراً فى شعره، فهو يرتفع بها دائماً إلى آفاق علوية سامية، ويراهها مصدر الخير والعطاء فى هذا العالم الملىء بالشرور والفساد، وهو ينحاز دائماً إلى جانبها فيراها ذلك المخلوق الرقيق الشفاف أو الزهرة الجميلة المحاطة بالأشواك والحسك ويدعوها أن تحيا كالملاك البرىء متسامية فى طهرها القدسى، وكالروح الجميل الذى صاغه الله من عبير الورود بعيداً عن عالم البشر الملىء بالإثم والشر. يقول الشابى فى قصيدة "أيتها الحاملة بين العواصف" (١٦) :

أنت كالزهرة الجميلة فى الغا بـ ولكن ما بين شوكٍ ودودٍ
والرياحين تحسب الحسك الشرير والدود من صنوف الورود
فافهمى الناس ... إنما الناس خلق مفسد فى الوجود غير رشيد
والسعيد السعيد من عاش كالليل غريباً فى أهل هذا الوجود
ودعيهم يحبون فى ظلمة الإثم وعيشى فى طهر كالمحمود
كالملاك البرىء، كالوردة البيضاء، كالموج فى الخضم البعيد
كأغانى الطيور، كالشفق الساحر، كالكوكب البعيد السعيد
كتلوج الجبال يغمرها النور ... وتسمو على غبار الصعيد
أنت تحت السماء روح جميل صاغه الله من عبير الورود
وينو الأرض كالقروود وما أضيغ عطر الورود بين القروود

أَنْتِ مِنْ رِيْشَةِ الْإِلَهِ، فَلَا تَلِ سَقَى بِفَنِّ السَّمَاءِ لَجْهَلِ الْعَبِيدِ
أَنْتِ لَمْ تُخْلَقِي لِتُقَرِّبِكِ النَّاسَ مَنْ وَلَكِنْ لَتَعْبُدِي مَنْ يَعْبُدِ

إن المحبوبة هنا تتجلى فى صورتها الملائكة التى تجلّت فى قصيدة "الصلوات" وتكتسب صفات القداسة ذاتها، وتشع بالنورانية (كالملاك البريء) وتتوحد بمظاهر الطبيعة الخلابة، ولكنها تصطلى هنا بشرور البشر، لأنها تشكّلت من الخير المطلق، ولأنها ترمز إلى (السماوى) وهم يمثلون (الأرض) أو (الطينى) بما طبع عليه من خير وشر، وقد تكررت (التيمة) أو البنية الأسلوبية التى جمعت أوصاف المحبوبة عبر حزمة التشبيهات أو القوالب المتعاقبة، فتجلت صورة المرأة (كالملاك البريء) كالوردة البيضاء، كال موج فى الخضم البعيد، كأغاني الطيور، كالشفق الساحر، كالكوكب البعيد، كتلوج الجبال التى يغمرها النور) واتشحت هذه الصور بدلالات النور والبياض والطهر والوداعة والسحر والسمو والقداسة.

ولم يكن الشايبى نسيج وحده وهو يتغنى بالمحبة النورانية، فقد شاركه فى ذلك أضرابه من شعراء أبوللو، وكان أبو شادى ممن أكثروا من ذلك حتى عدّه مطران "شاعر النور الأول"، وفى ذلك يقول أبو شادى^(١٧) : «فُتَّتْ بالنور والأطياف والظلال منذ صغرى. ولما نظمت فيها بعد سنوات قصيدتى التى أقول فيها : "إن منها أشعة وظلالاً" كبر مطران لهذا الشعر وهلل، وكان يعدّنى أول شاعر فى اللغة العربية خلق للتبهرق قداسة وعبادة» ونستطيع أن نقع على نموذج المرأة النورانية فى كثير من شعر أيبى شادى وأضرابه، كقوله^(١٨) :

جِسْمٌ مِنَ النُّورِ تَنْبُثُ الْحَيَاةُ بِهِ وَمِنْهُ لِلنَّاسِ الْوَلَاةُ وَتَشْتَعْلُ
وَيَقُولُ الْهَمْشَرَى مُشَارِكَا الشَّابِىِّ فِي نَظَرْتِهِ لِلْمَرْأَةِ^(١٩) :
أَنْتِ لِحْنِ مَقْدَسٍ عُلُوِّ قَدْ تَهَادَى مِنْ عَالَمِ نَوْرَانِي

وقد صدر الشابي في نظريته للحب عن تلك النظرة المثالية المتسامية التي صدر عنها كثير من شعراء الرومانسية وتأثر بصفة خاصة بالشاعر (لامرتين) وعده خير من عبّر عن تجربة الحب فقال^(٢٠) : «ها هي نشوة الحب الشاملة تترنم في قلب لامرتين، فلنستمع إليها حينما غمرته بفيض من سعادة الحب وغبطة القلب فجعلته يستغرق في هذا العالم الرائع استغراق الصوفي الصميم في ربه : «... كنت أفتح ذراعي للهواء والماء والفضاء كأني أريد أن أعانق الطبيعة، أشكرها على أن تجلّت بأنوارها وأسرارها وحياتها وجمالها في هذه المرأة الفاتنة، وكنت أجنو على الصخور والشوك دون أن أحس وأركع على شفر الهاوية دون أن أرى، وأرفع صوتي بالكلام المبهم يطغى عليه صخب الأمواج الهادرة فيذهب، وأغوص في رقيق السماء اللازوردية بنظراتي الدائبة الثاقبة لأكشف فيها عن وجود الله نفسه. أنا لم أعط قط إنساناً، وإنما كنت تسبيحة هائمة، وتحية دائمة، أصيح وأغنى، وأبتهل وأصلي، وأذكر وأشكر بالفيض والإلهام، لا بالنطق والكلام؛ فمشاعري ثملة فرحة، ونفسي هائمة مرحة، وجسمي ينتقل من هاوية إلى لجة، غير ذاكر هيولاه، ولا معتقد بالزمان ولا بالمكان. وهكذا فجر الحب في قلبي ينابيع الغبطة، وأيقظ في نفسي راقد العواطف، وجلّى لعيني مسارح الخلود!«.

ويعلق الشابي على حديث لامرتين مبدئياً إعجابه فيقول^(٢١) : «فهل سمعتم شاعراً عربياً ممن تعرفون يتحدث عن نشوة الحب بمثل هذا الحديث القوى المشتعل الذي تسمع فيه رنة السكر، وغنة السعادة، وغمغمة الساهية في غيبوبة الحلم؟ أم هل رأيتم شاعراً عربياً تتجلّى روحه في مثل ما تجلّت فيه روح لامرتين من هذا الرداء السحري الشفاف الذي ينم عما خلفه، كضباب الصباح؟«.

ولا شك أن حديث لامرتين قد وجد له صدى في نفس أبي القاسم الشابي وشعره؛ فقد نفذ إلى جوهر الحب ولم يقف عند عوارضه ولوزامه، وجعله موضوعاً للتأملات السامية والذهول الصوفي، ورأى فيه عالماً سحرياً جميلاً، وآمن به باعتباره أهم المعاني وأكثرها نبلاً، ورآه السبيل الوحيد للخلاص من هموم الحياة، واقترب الحب في

نفسه بالقداسة والظهر، وامتزج بنفحات صوفية خالصة، فأسكرته نشوة الحب، وجعلته يستغرق في المحبوب استغراق الصوفى في معبوده، وفي أحاديث الشابي النثرية ما يشير إلى وعيه بالتجربة الصوفية وحقائقها، وقد عبّر عن تجربته العملية في الاندماج والتوحد بالموجودات فقال^(٢٢) : «كنت أحسُّ بروح علوية تجعلنى أحسُّ بوحدة الحياة فى هذا الوجود، وأشعر بأننا فى هذه الدنيا -سواء فى ذلك الزهرة الناضرة، أو الموجة الزاخرة، أو الغاب اللعوب- لسنا سوى آلات وتريّة تحركها يد واحدة، فتحدث أنغاماً مختلفة الرنات، ولكنها متحدة المعانى، أو بعبارة أخرى أننا وحدة عالية تجيش بأمواج الحياة، وإن اختلفت فينا قوالب هذا الوجود».

وقد وجد الشابي فى الطبيعة ما وجدته فى المرأة من مثالية وظهر وكمال، فنظر إليها نظرة "الحى الخاشع إلى الحى الجليل"، وتوحد بها، ووجد فيه الملاذ والمأوى، ونفذ إليها بتلك الروح اليقظة التى تحس بما فى قلبها من فيض خافق، وحياة زاخرة فأفضى لها بأشواق نفسه، وأودعها أحاسيسه، وأنطقها بأفكاره، واستمد صورته من عالمها الرحب، وقد رأينا كيف توحدت المحبوبة هى الأخرى بالطبيعة، فتجلّت كالورد والربيع والفجر والسماء الضحوك والصبح الجديد والليلة القمرى. ولم تؤثر الطبيعة فى صور الشاعر وحدها، بل أثّرت كذلك فى معجمه الشعرى شأن أضرابه من الرومانسيين، فانبثت فى قصيدة الصلوات مفردات الأضواء والشذى والربيع والزهور والبلابل والرياض والطيور والغيوم والصبح والشمس والنجوم ... كما أثّرت الطبيعة فى موسيقاه، فصدحت بالعدوبة، واستمدت هدوءها وجلالها من هدوء الطبيعة وجلالها. وإذا كنا قد أشرنا من قبل إلى تأثر الشابي ببعض آراء أبى شادى وجماعته، وتأثره ببعض آراء لامرتين، فإننا نشير كذلك إلى أن باحثاً تونسياً أثبت تأثر الشابي فى قصيدته (صلوات فى هيكل الحب) برواية (رفائيل) للامرتين التى ترجمها أحمد حسن الزيات حيث «استقصى وجوه التماثل بين النصين فى مستوى المعانى والمعجم والتراكيب والصور»^(٢٣).

وبالرغم من افتراض حدوث مثل هذه التأثيرات فإن الشابي ينفرد بخصوصية التجربة وصدقها وتوهجها، إذ ساهمت مأساته الخاصة فى تأجُّج عواطفه، وقد ذكر بعض من عاصروا الشابي وعرفوه عن قرب أنه مر بتجربة حب حزينة، إذ أحب فتاة تربى معها فى بلدته (الشابية) وعندما سافر إلى تونس للدراسة استولى على هذه الفتاة غمٌ شديد أدى بها إلى الموت بسبب فراق حبيبها^(٢٤)، وقد حزن الشابي عليها حزنًا شديدًا، وضاعف مرضه من أحزانه، فأسلمته عذاباتهِ ويأسه من الحياة إلى حالة أقرب إلى النسك والوجد الصوفى، وأحس أن أيامه فى الحياة معدودة، ورأى الدنيا بعينها كما يقول المتنبى، فحاول أن يجد فى المرأة وسيلة للخلاص من همومه وأزماته بعد أن اشتدت "ضغوط المتناقضات وإيلام المفارقات على إحساسه وكيانه الوجودى، فتفجرت نفسه فى الحب تفجرًا متأزمًا ينتهج بها منحى المأساة القائمة على التمزُّق يغذيه الشعور بالحيف والحرمان، فيصور الشاعر مأساة ازدواجه وانشطاره تصويراً انتحاريًا فيه كثير من مظاهر التحطيم الذاتى لنفسٍ تمزقت حتى تصدّعت ثم انصهرت فى بوتقة الألم فروضت عليه حتى بلغت بصاحبها روحًا من التجلُّد هو إلى الحالات الصوفية أقرب منه إلى نوبات الرومنسيين»^(٢٥).

هوامش :

(^١) ديوان أغاني الحياة لأبى القاسم الشابي، نُشر ضمن منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، المجلد الأول، ص ١٧٨ - ١٨١.

(^٢) لسان العرب - مادة (عذب).

(^٣) ديوان أغاني الحياة - قصيدة (الجنة الضائعة)، ص ٢٠٧ - ٢٠٨.

(^٤) ديوان أغاني الحياة - قصيدة (الطفولة)، ص ٢١٧.

(^٥) عن كتاب (قطرة من يراع فى الأدب والاجتماع) تأليف أحمد زكى أبو شادى ٢ : ١١٢، الطبعة الأولى ١٣٢٦هـ.

(^٦) انظر : مدرسة أبوللو الشعرية فى ضوء النقد الحديث، تأليف د. محمد سعد فشوان، ط. دار المعارف، ص ١٨٧.

(^٧) قراءات مع الشابي والمتنبى والجاحظ وابن خلدون، تأليف الدكتور عبد السلام المسدى، ط. دار سعاد الصباح، الطبعة الرابعة ١٩٩٣، ص ٤٤.

(^٨) مذكرات أبى القاسم الشابي، نشرت ضمن منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ١ : ٣٠.

(^٩) قراءات مع الشابي والمتنبى والجاحظ وابن خلدون، تأليف د. عبد السلام المسدى، ص ٤٨.

(^{١٠}) المرجع السابق، ص ٢١.

(^{١١}) محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقي، تأليف الدكتور محمد مندور، ط. معهد الدراسات العربية، ص ٧٩.

(^{١٢}) من مقال للدكتور أحمد زكى أبو شادى، مجلة أبوللو ٢، ٩، ١٩٣ نقلًا عن مدرسة أبوللو الشعرية، تأليف د. محمد فشوان، ص ٣٩.

(١٣) الخيال الشعري عند العرب، تأليف أبي القاسم الشابي، نشر ضمن منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ١ : ٩٥.

(١٤) المرجع السابق، ص ٩٦.

(١٥) المرجع نفسه، ص ١١٠.

(١٦) ديوان أغاني الحياة، ص ٢١٧.

(١٧) نقلاً عن : مدرسة أبوللو الشعرية، د. محمد فشان، ص ١٨٧.

(١٨) ديوان فوق العباب لأحمد زكي أبو شادي، الطبعة الأولى، ١٩٣٥، ص ٢٩.

(١٩) مدرسة أبوللو الشعرية، ص ١٩٣.

(٢٠) الخيال الشعري عند العرب، ص ١٢٦.

(٢١) نفسه، ص ٢٦.

(٢٢) مذكرات الشابي، ص ٤٥.

(٢٣) أثر رواية رفائيل للامرتين بترجمة أحمد حسن الزيات في قصيدة (صلوات في

هيكल الحب) لأبي القاسم الشابي، حوليات الجامعة التونسية عدد ٢٥ سنة ١٩٨٦، ص

١١١ - ١٢٩.

(٢٤) أبو القاسم الشابي شاعر الحب والثورة تأليف رجاء النقاش، ط. الهيئة العامة للكتاب،

ص ٤٤.

(٢٥) قراءات مع الشابي والمتنبى والجاحظ وابن خلدون، د. عبد السلام المسدي، ص ٢٠.

الإبحار في الذاكرة

الإبحار في الذاكرة^(١)

للشاعر : صلاح عبد الصبور

أَتَاهَبُ لِلْمِيعَادِ - الرُّحْلَةِ - فِي آخِرِ كُلِّ مَسَاءٍ
أَتَقَرَّى أَوْرَادِي، أَتَزِيًا شَارَاتِي
فِي أَهْدَابِ الْغَيْمِ، أَنْشُرُ أَشْرَعَتِي
أَتَلْقَى فِي صَفْحَتِهَا نُذْرَ الرِّيحِ، نُبُوءَاتِ الْأَنْبَاءِ

* * *

الْبَحَارَةُ يَصْطَخِبُونَ ..
الْمَلَا حُونَ .. الْفُتْرَانُ .. التَذَكُّرَاتُ .. الْمَحْبُوسُونَ
فِي أَوْرَدَةِ الْمَرْكَبِ يَضْطَرِبُونَ
وَأَخْوَضُ رَمَادَ الْآفَاقِ،
إِلَى جُزُرِ الْمَعْلُومِ الْمَجْهُولِ الدِّكْنَاءِ
يَتَكَشَّفُ تَحْتَى مَرَجُ الْمَوْجِ، وَتَمْضِي بِي الرِّيحُ رُخَاءً

* * *

فِي آخِرِ أَعْقَابِ اللَّيْلِ
تَأْتِينِي نُذْرُ الرِّيحِ
تَنْقُرُ فِي شَارَاتِي الْأَمْوَاجُ - الْعُقْبَانُ
يَتَقَاذِفُ مَرَسَاتِي صَخَبُ الْقَيْعَانِ
يَصْعَقُنِي مِنْ خَلْفِ الدَّجْنِ
صَوْتُ يَتَرَدَّدُ جِيَاثِ الْأَصْدَاءِ
"قَدِّمُ قُرْيَانَكَ لِلْبَحْرِ الْغَضْبَانِ"
"قَدِّمُ قُرْيَانَكَ لِلْبَحْرِ الْغَضْبَانِ"

وحدى أمضى،
يُطَوِّى تحتى حَقْلُ الموجِ،
وقد أَلْقَيْتُ إلى البحرِ الفضبانَ
قُرَيَانَ البحَّارَةِ والفُثْرانِ

* * *

لَا تُبْجِرْهُ فِى ذَاكَرَتِكَ قَطُّ
لَا تُبْجِرْهُ فِى ذَاكَرَتِكَ قَطُّ

يضعنا عنوان قصيدة صلاح عبد الصبور - منذ البدء - أمام شفرة التشكيل، ويجذبنا بدلالاته الموحية إلى عالمه الرحب. إننا أمام عنوان تام المعنى والمبنى، يصلح - برغم قصره - أن يكون نصاً بذاته.

يبدأ العنوان بكلمة (الإبحار) وقد جاءت في موقع الصدارة لتتطرق بأهميتها، كما جاءت معرفة لتزيد من هذه الأهمية. إنها إشارة منذ البداية إلى أن ثمة رحلة وسيلتها الإبحار أى ركوب البحر بما يكتفه من مخاطر وأهوال. وقد أطلقت الكلمة باعتبارها مصدراً لتوحى بالشمول والاتساع وكأنها تسبح في فضاء لا محدود. أو لانهاى، ويتوسط حرف الجر بين المصدر والاسم فيقيد (الإبحار) ويخصه وينسج بينهما علاقة اختصاص وتلازم ويرشح بما يتضمنه من معنى الظرفية الجهة أو مكان الإبحار. وفي مفاجأة أسلوبية تأتى كلمة (الذاكرة) لتحدد وجهة الإبحار وتضعها في إطار مجازى.

والذاكرة هى تلك البؤرة أو المنطقة من العقل التى تحتزن المعلومات والأفكار والحقائق والمشاهدات والتجارب الماضية وتكون أشبه بوعاء ضخم يستوعب الماضى كله.

واختيار الشاعر الذاكرة وجهة لإبحاره يعنى فراره من زمن إلى آخر، وإبحاره فى خضم الماضى بديلاً عن الحاضر أملاً فى الاستعاضة بمخزون الوجدان وتلايف الذاكرة عن واقع جهنم محاصر بالتخليط والقمامة كما وصفه فى إحدى قصائده. إن إبحاره فى الذاكرة محاولة لمعاينة المختزن داخلها مما تم اكتسابه من إنجازات وحقائق عبر رحلة زمنية طويلة، فهى تحوى فى بحرها المتلاطم لغز الوجود الإنسانى منذ ميلاده وإطلالته على هذا الكون حتى تبدو أشبه بمحيط يحتزن منطقة الماضى السحيق ويحتفظ بذكرىات وأسرار وخفايا النفس الإنسانية. ولأن الشاعر معنى بارتياح المجهول واستكناه خفاياه، فقد اختار أن يغامر بالإبحار فى الذاكرة واستحضار الماضى ومعاينته وهو يدرك أنه سيخوض فى بحر متلاطم الأمواج ...

العنوان يضعنا -إذن- أمام رحلة معاناة فكرية يغوص فيها الشاعر فى بحار الماضى ويسعى من خلاله إلى التزوّد من مخزونه لاكتشاف ما غمض عنه من أسرار وحقائق وجودية. وهو -بهذا المعنى- يكون امتداداً لتجربة الشاعر وانعكاساً لرؤاه وهمومه الوجودية أو الميتافيزيقية التى انبثت فى كثير من أعماله. والقصيدة تتوزع بين خمسة مقاطع أو مشاهد تتنامى فيما بينها فى بناء عضوى متماسك.

فى المشهد الأول نقع على حزمة من أفعال اللحظة الراهنة المسندة إلى الذات الفاعلة وهى (أتأهب - أتقرى - أتزى - أنشر - أتلقى) وتقرن هذه الأفعال الخمسة بدلالات السفر والترحال والإبحار وتشير إلى شدة اهتمام الشاعر بهذه الرحلة وحرصه على التأهب لها بكل جوارحه -ذهنياً وبدنياً ونفسياً- وتشير الدوال كذلك إلى أنها حدث متكرر وأنها تقرن بتوقيت زمنى محدّد هو (آخر كل مساء) أى بعد احتضار النهار وغياب الشمس وحلول الظلام وتلاشى إيقاع الضجيج والصخب المعادل للحياة. وبالرغم مما يستدعيه هذا التوقيت من سكون وتأمل يناسب الفكر وإعمال الذهن إلا أنه يوحى بالانقباض والوحشة والتشاؤم؛ فالتأهب للرحلة لا يكون إلا مع الأفول ورحيل الضوء ومن ثم فهو يرتبط بالزوال والظلام والوحدة.

وتقرن الرحلة بطقوس خاصة يحرص الشاعر على ممارستها كأن (يتقرى أورهاده) أو يتحسس بيده توائمه ومعوذاته ليتأكد من وجودها وعدم نسيانها -كعادة المسافر- ظناً منه أنها تحفظه من شرور الرحلة فى إشارة أخرى إلى ما يكتنفها من مخاطر فضلاً عما توحى به كلمة (أورادى) من دلالة صوفية ترتبط بالمعرفة أو التجربة الروحية والتوسل إلى النجاة والأمل فى الوصول إلى مقام الرضا والكشف العرفانى.

رسن الطقوس التى يحرص الشاعر على ممارستها أن يرتدى (شاراته) أو أن يزين رداءه بالأوسمة التى حصل عليها طوال حياته، وهى أنمن مقتنياته لأنها حصيلة جهده وتفوقه الفكرى والعملى. وإذا كان التزيّن بالشارات يوحى بالمكانة والرتبة والتأهب

لموقف جليل فإنه لا يخلو كذلك من استحضار أجواء الموت حيث يحصرص القادة على ارتداء أوسمتهم وشاراتهم فى المواكب الجنائزية ...

وفى طقس آخر من طقوس الرحلة يشرع الشاعر فى نشر أشرعته استعداداً للإبحار فى جو ضبابى معتم تكتنفه الغيوم كما تومئ إلى ذلك صورة (أهداب الغيم) الاستعارية حيث تتوحد عينا الشاعر بالغيم وتنعدم الرؤية أمامه إبان الإبحار وكأن عينيه المغمضتين فى إغفاءة خفيفة إشارة إلى بدء رحلة الإبحار فى الذاكرة فى هذا الوقت المتأخر من المساء . وما إن يأخذ الشاعر المبحر فى نشر أشرعته وهى إحدى أدوات الوصول حتى يجد نفسه محاصراً بالنبوءات والنذر التى تهدد رحلته . وتلقى هذه الأجواء المضطربة بظلالها الكثيفة على رفاق الرحلة الذين يبرزون فى المشهد الثانى، وهم البحارة والملاحون والفئران والتذكارات والمحبوسون فى أوردة المركب وهم ليسوا غريباء عن السفينة / الحياة، بل هم وثيقو الصلة بها . إنهم قطانها والمنوطون بها . وإن كانت أدوارهم تتباين برغم تناظرهم؛ فالبحارة منوطون بالأعمال الشاقة وهم أقرب إلى الرعية، وفى اصطخابهم ما يشير إلى شعورهم بالسخط والغضب وعدم الرضا . وليس مصادفة أن يفردهم الشاعر بهذا الشعور بينما يخص بقية الرفاق بصفة الاضطراب؛ وليس مصادفة كذلك أن يتعاقب ترتيب الرفاق فى السطر التالى مثل هذا التعاقب؛ الملاحون ... الفئران ... التذكارات ... المحبوسون ... خاصة وأن الإيقاع العروضى يسمح بالتقديم والتأخير ... قد نفهم أن يتصدر (الملاحون) بالنظر إلى دورهم القيادى فى توجيه السفينة وإرشادها إلى الوجهة الصحيحة غير أن ورود (الفئران) بعد ذلك مباشرة فى سياق التداعى يوحي بأن ثمة علاقة ما بينهما ... ومعلوم أن الفئران من رموز الجبن والتخريب والتخفى، وهى أول من يهرب من السفينة فى حال إشرافها على الغرق، وفى تفسيرى أن التداعى على هذا النحو يضع الطرفين فى علاقة تماثل وتناظر ... ثم تأتى كلمة (التذكارات) فى سياق هذا التداعى فى ترتيب تالٍ لما سبقها، وهى تشدُّ عن بقية رفاق الرحلة باعتبارها من

(الجماد) ولكنها لا تشدُّ في الوقت ذاته عن السياق العام فهي كالشارات والأوردة من طقوس الرحلة ومستلزماتها وهي قبل ذلك ترمز إلى رحلات سابقة وترتبط بأماكن ومواقف ومناسبات يحرص الشاعر على تذكرها ونظراً لقيمتها وأهميتها فقد جسدها الشاعر وضمَّها لرفاق الرحلة وخلع عليها أحاسيسهم، ثم أدخلها في مناخ الاضطراب والخوف في إشارة إلى أن الأشياء الجميلة الباقية من الماضي -على قَلَّتْها- لم تسلم هي الأخرى مما يتهددها وينذر باندثارها. أما آخر طائفة من الرفاق -حسب التداعي- فهم (المحبوسون في أوردة المركب) وهي صورة مجازية نادرة، غنية بدلالاتها؛ حيث تضعنا أمام طائفة تعاني من القهر، وتبدو مسلوبة الإرادة، واقعة تحت ضغط ما، وكأنها أُجبرت على خوض تلك الرحلة عقاباً على جريرة ما، ومع ذلك فهم عماد الرحلة لأنهم كالدماء التي تُضخ في الأوردة، فإذا توقفوا عن عملهم توقفت السفينة عن السير أو توقفت الحياة ومع ذلك فهم يؤدون عملهم دون إرادة ...

وتختلف صور هؤلاء الرفاق لتعود صورة الذات الفاعلة للظهور من جديد لتبحر في هذا المناخ المفعم بالاضطراب وعدم الرضا وتبدو محاصرة بالمتاعب والصعوبات وهي تخوض (رماد الآفاق) بما توحى به الصورة من دلالات التشاؤم والانقباض وعدم القدرة على الكشف أو الرؤية حيث تتجه إلى "جزر المعلوم المجهول الدكّاء" وهي الوجهة الحقيقية للرحلة أو الهدف الأساسي للإبحار. ولعلنا نتساءل عن كنه تلك "الجزر" وعمّا يختبئ وراء أوصافها من دلالات ؟

- إن وصف تلك البقعة بالجزر يعطيها صفة البعد المكاني والتعدّد والاتساع والانقطاع عن اليابسة بما يصاحبه من عزلة فضلاً عن تباينها واختلافها عن طبيعة اليابسة.

- وصفها بالشئ وضده (جزر المعلوم المجهول) يوحي بالحيرة والتناقض والخروج عن المألوف).

- نعتها بـ "الدكّاء" يغلفها بالغموض والإظلام والانقباض.

إن هذه الجزر معلومة لديه من حيث كونها حقيقة واقعة لا مجال للشك فى وجودها، ولكنه يجهل أوصافها وأسرارها وما يختبئ فى دروبها ولكنه برغم ذلك، متطلع إلى الوصول إليها وفك طلاسمها وألغازها. وها هى "الريح" تغريه بمواصلة الرحلة وتستدرجه إلى "المجهول" وها هو "مرج الموج" يتكشف تحته فينخدع به ويتوهم أنه فى سبيله لكشف الحقيقة وهو لا يدري أنه وقع فى شرك "الأمواج" و"الرياح" يمضيان به إلى مصيره المحتوم.

وفى المشهد الثالث تصل الأحداث إلى ذروتها بعد أن يؤذن الليل بالرحيل؛ فما إن تصل الرحلة إلى هذه النقطة من شاطئها الزمنى حتى تتحقق "النذر" وتصدق "النبوءات" التى سبقت الرحلة فإذا العواصف تحاصر الشاعر وإذا الأمواج تكشف عن وجهها الحقيقى فتتحول إلى عقاب كاسرة تستهدف شاراته وتحاول تجريده من مؤهلاته ومكاسبه وخبراته الفكرية وتكاد السفينة تغرق حين تصل إلى (القيعان) أو حين يصل التفكير الوجودى إلى منتهاه أو حين يتوغل الشاعر بفكره إلى تلك الهوة السحيقة فيكتشف أن وجوده مهدد وأنه استدرج إلى المحذور وإذا به محاصر بظلام القيعان وصخبها المخيف.

فى هذا الجو المشحون بالخطر، وفى تصاعد درامى محكم، ينبعث من أعماق الظلام صوت مفاجئ لا نعرف كنهه أو حقيقته ولكنه يوجّه الأحداث ويتحكم فى مسارها. إنه صوت مدو -يجلجل- فى أرجاء المكان فيزلزله ويصعق من فيه، وهو صوت أمر لا يُحاور ويتردد غير مرة أمراً الشاعر فى حسم وصرامة أن يدفع ثمن مغامرته، وأن يقدم قربانه للبحر الغضبان ولم يكن أمامه من خيار سوى أن يصدع بما أمر به وكأن ارتياد المجهول أو الرغبة فى الحصول على المعرفة لا بد له من ثمن وهما هو يعود وحيداً بعد أن دفع ثمن جرأته وجسارته حين وقع فى المحذور وتجاوز حدود المسموح به وأبحر غير آبه بما تلقاه من نذر ونبوءات تحذيرية.

وفى مشهد ختامى يختفى كل الرفاق باستثناء صوت الشاعر يتردد فى خطاب تحذيرى متكرر يستحضر خلاصة تجربته بما سببته من رهق ومعاناة لا طاقة لأحد على تحملها محذراً من تكرارها :

لا تبجر فى ذاكرتك قط

لا تبجر فى ذاكرتك قط

القصيد فى مجملها صورة من صور حوار الإنسان مع نفسه وهو حوار يحاول من خلاله الغوص فى أعماقه بحثاً عن حقيقته وأملاً فى فهم ما يجرى حوله. إنها رحلة ذهنية تأملية يواجه فيها الشاعر أسئلة الوجود والمصير ويحاول الغوص أو التوغل فى مناطق وجودية شائكة من خلال استبطان ماضيه المعرفى أو باستدعاء ما تم تخزينه من تجارب ماضوية أملاً فى استكناه ما يحيره من ألغاز وما يحاصره من هواجس معبراً فى حوار العقل عن هموم الإنسان الأبدية، محاولاً اختراق القضايا التى ما زال الإنسان عاجزاً عن فهمها أو تفسيرها أو إيجاد إجابات لها ولكنه يُحاصر بالمخاطر ويواجه بالإحباط ويعجز عن الوصول إلى تلك الجزر التى يجهل الكثير عنها ويعود من رحلته المضنية خاسراً، منهك الفكر محذراً أمثاله من أن يصيبهم ما أصابه.

وتهيمن الأفعال المضارعة على القصيدة هيمنة شبه تامة؛ فالأفعال كلها فى زمن الحضور باستثناء فعل واحد فى الماضى هو "ألقيت" الذى يدل على رضوخ الذات المتكلمة لأوامر الصوت الخارجى واستجابتها للتضحية بالقرىبان حتى تهدأ نائرة البحر الغاضب، وثمة فعل آخر فى صيغة الأمر يتردد ثلاث مرات ويرتبط بالصوت الخارجى "قَدِّم" وإن كان يرتبط دلاليًا بالزمن الحاضر الذى يمثل الفرصة الوحيدة للنجاة بتقديم القرىبان. وهذه الهيمنة للأفعال المضارعة تعنى دوران التجربة فى فلك اللحظة الراهنة واقتنائها بالحاضر باعتبارها رحلة آنية تتكرر كل ليلة أو طقساً يومياً خاصاً بالشاعر.

وتحتشد ضمائر الفاعلية بدرجة كبيرة باعتبار أن الذات الفاعلة هى محور التجربة ومدارها؛ فهى التى تمارس طقوسها الليلية وتضطلع وحدها بالعمل كله بدءاً من

الإعداد للرحلة والاحتشاد لها ذهنياً وبدنياً مثل نشر الأشرعة والتأكد من وجود "الأوراد" وارتداء "الشارات" واستكشاف الظروف الجوية أو الخارجية والخوض فى الأهوال حتى المضى فى طريق العودة وحيداً. فالأفعال التى تمثل عصب التجربة تقترن كلها بالذات الفاعلة (أتأهب - أتقرى - أتزياً - أنشر - ألقى - أخوض - أمضى) وقد جاءت غالبيتها بصيغة "أتفعل" مما يشير إلى رغبة الذات الجامحة فى الإقدام على المغامرة، ولكنها حين تعرضت للاختبار الحقيقى وحوصرت بالمؤثرات الخارجية المتحكمة أخذت تتراجع كما بدا فى تغير صيغة الأفعال حتى جاء الفعل الأخير "أمضى" دالاً على أن المغامرة باءت بالخسران. وجاءت ضمائر الذات المتصلة البارزة فى مركبات إضافية حرصاً على تأكيد ملكيتها وإثبات مكاسبها وإنجازاتها المهددة بالخطر والفناء. ومن هذه المركبات : "أورادى، شارأتى، أشرعتى، مرساتى".

وتتلبس الذات الفاعلة فى بعض المواقف بصيغ ظرفية تشير إلى تحكم العوامل الخارجية فى مقدراتها كقوله : (يتكشف تحتى مرج الموج) أو وقوعها فى سياق الحال فى وصف حصاد تجربتها كما فى قوله "وحدى أمضى ...".

وقد عكست ضمائر الذات ما شهدته تجربة الإبحار من تحولات مضادة؛ فانتقلت من موضع الفاعلية التى كانت عليها فى بداية القصيدة إلى موضع المفعولية خضوعاً للمؤثرات الخارجية المتحكمة فى مسارها فصارت هى المتلقية للفعل لا الفاعلة له فى إشارات إلى انسحاقها وعدم قدرتها على مواجهة القوى الخارجية الفاعلة كما تشير إليه الأفعال (تأتينى ... يصعقنى ... يتقاذف مرساتى ...).

ولا تظهر ضمائر الخطاب إلا فى سياقين، أحدهما تقع فيه الذات تحت تأثير الصوت الخارجى الأمر : "قدم قربانك" .. ويشبه هذا الخطاب ما يُعرف بـ "العقدة" فهو مناط الخلاص وعليه يتوقف مصير الذات المغامرة إذ لا سبيل أمامها إلا الاستجابة لهذا الخطاب الأمر.

أما الخطاب الآخر فهو الخطاب التحذيري الذى يكشف التجربة فى مشهدها الختامى : "لا تبخر فى ذاكرتك قط".

وتتخلق أنماط الأسلوب الشعرى فى رحم التجربة؛ فتتوزع بين الخبر والإنشاء والفصل والوصل والتقديم والتأخير والتكرار والتوكيد وغيرها ...

وتبدو الأساليب الخبرية أكثر شيوعاً مقارنة بالأساليب الإنشائية باعتبار الأولى أكثر مناسبة لوصف الحدث وسرده وتقرير وقائعه. أما أساليب الإنشاء فتتمثل فى الأمر الطلبى الذى يتكرر ثلاث مرات فى الفعل "قدم" دلالة على أهمية الخطاب ودوره. وكذلك أسلوب النهى الذى يتكرر مرتين فى ختام القصيدة.

وهناك أسلوب التوكيد الذى يتردد فى مواقف القطع والحسم والأهمية ومنه قوله : "قد أُلقيتُ" لإفادة التحقيق والتوكيد على فعل الإلقاء استجابة للأمر الخارجى القاطع، وهناك التوكيد الذى يؤديه الظرف (قطُّ) الذى يدل على القطع والنفى المؤكد، وهناك كذلك التوكيد الذى يتردد عن طريق التكرار كما مر فى صيغتى الأمر والنهى.

ومن الظواهر الأسلوبية البارزة ظاهرة التقديم والتأخير، وتتوزع كالاتى :

- أ- تقديم المفعول به على فاعله كقوله : "يتقاذف مرساتى صخب القيعان".
- ب- تقديم شبه الجملة على الفعل، كقوله : "فى أهداب الغيم أنشُرَ أشرعتى"، "فى أوردة المركب يضطربون"، "فى آخر أعقاب الليل تأتبنى ...".
- ج- تقديم شبه الجملة على الفاعل كقوله : "تمضى بى الريح - تنقر فى شارأتى الأمواج - يتكشف تحتى مرج الموج - يصعقنى من خلف الدجن .. صوتٌ ..".
- د - تقديم شبه الجملة على المفعول به كقوله (أُلقى فى صفحتها نذر الريح، أُلقيت إلى البحر الغضبان ... قربان..).

ومن الظواهر الأسلوبية الشائعة كذلك فى القصيدة الفصل والوصل .. ونلاحظ الفصل بين الفعل وفاعله فى غير موضع مما يجعل الفاعل واقعاً تحت تأثير هذا الفصل بصورة أو بأخرى كقوله : "تمضى بى الريح" و "يتكشف تحتى مرج الموج".

وتتنوع طرائق الوصل كاستخدام واو العطف فى سياق المعاقبة والتتابع كما فى قوله (قربان البحارة والفئران) وقد تُستخدم أداة العطف فى ربط الجمل أو وصل الأسطر الشعرية. وقد يستعيز عن أدوات العطف بالنقط أو ترك مسافة بين الكلمة والأخرى فى سياق التداعى كقوله "الملاحون ... الفئران .. التذكارات .. المحبوسون .." وقد يستخدم الفواصل بدلاً عن حروف العطف كقوله :
- أنقرى أورادى، أتزياً شارأتى.

.....

- أتلقي فى صفحتها نذر الريح، نبوءات الأنباء
وكثيراً ما يتخلى البناء الأسلوبى عن أدوات الوصل أو العطف تماماً فى سياق الأحداث وتلاحقها وانثياها خاصة المشهد الذى يتعرض فيه الشاعر لخطر الغرق :

تأتينى نذر الرياح

تنقر فى شارأتى الأمواج - العقبان

يتقاذف مرساتى صخب القيعان

يصعقنى من خلف الدجن

صوت يتردد جياش الأصداء.

فالأفعال فى المثال السابق تتابع متلاحقة دون أية واسطة للإيحاء بأن هذه الأحداث بلغت فى سرعتها وانثياها حداً لا يسمح معه بوجود حرف وصل أو عطف.
وقد أدى الاستخدام المجازى للألفاظ والصور دوراً أساسياً فى تشكيل التجربة وتعميقها؛ فكلمات مثل "الميعاد، الرحلة، الأوراد، الشارات، الأمواج، العقبان، البحر، الموج ... " هذه كلها كلمات مجازية تخرج عن مدلولها المباشر وتكتسب دلالات أخرى ترتبط بتجربة الشاعر. وتكتسز القصيدة بصورها المجازية التى تعتمد أساساً على (الاستعارة)، ومن أمثلتها : (أهداب الغيم - أوردة المركب - رماد الآفاق - مرج الموج - حقل الموج - نذر الريح - صخب القيعان).

وتؤدى الصور اللونية دوراً إضافياً فى تعميق الإحساس بقتامة الرؤية من خلال تغلغل دلالات اللون الأسود مثل : (الدجن - الغيم - القيعان - آخر كل مساء - آخر أعقاب الليل ..) أما اللون الأبيض فلا يظهر إلا فى دالة (الأشعة) باعتبارها وسيلة الشاعر لاجتياز الظلام والوصول إلى شاطئ الإدراك والمعرفة. ويبرز اللون الرمادى فى سياق التخليط واضطراب الرؤية وعدم القدرة على الاستكشاف والاهتداء حسبما تومئ إليه صورة (رماد الآفاق) فهى دلالة على أنه يواجه زمناً رمادياً يختلط فيه البياض بالسواد وكأنه زمن مُبهم يحول دون رؤية الأشياء على حقيقتها. فضلاً عن اقتران الرماد بمخلفات الحريق والاشتعال فى دلالة أخرى على ما يحاصر الشاعر من إحباط.

وتمور القصيدة بأفعال الحركة وصورها لتعكس جو الاضطراب والجيشان داخل الذات وخارجها؛ فثمة أفعال حركية تُنسب إلى الذات تأكيداً على فردية التجربة مثل (أقرى - أتزى - أنشر - أخوض - ألقيت) وهناك الحركة الناجمة عن رفاق الرحلة؛ هذه الحركة قد تمتزج بالصوت كاصطخاب البحارة، وقد ترتبط الحركة بالداخل كإحساس الاضطراب لدى الملاحين وما يصاحبه من سلوك داخلى وخارجى.

ولا تنفصل حركة المرحلين بما تدل عليه من قلق واضطراب عن الحركة التى تنبعث من الأفعال والعناصر الخارجية المؤثرة فى مسار الرحلة، وتشير دلالات تلك الحركة إلى أن الظروف الخارجية تقف من الشاعر موقفاً ضدياً، وتدخل معه فى مواجهة حادة للحيلولة بينه وبين الوصول إلى هدفه ولو أدى الأمر لإهلاكه، وتتمثل أولى هذه الحركات الخارجية المضادة فى (نذر الريح) حيث تمتزج حركة الرياح المسرعة بأصواتها المرعبة فتكون أشبه بالموسيقى التصويرية المزعجة المصاحبة لأحداث مخيفة. وسنلاحظ أن هذه الصورة التى وردت فى المشهد الأول تكررت فى المشهد الثانى كإيقاع حركى صّـتـى مطرد.

وهناك صورة (مرج الموج) الذى تنبعث الحركة من انكشافه بعد اختلاطه والتباسه واضطرابه^(٧). وهذه الحركة تُحمل على الحركات المضادة برغم ما تعبّر عنه

ظاهرياً، لأن انكشاف الموج يأتي فى سياق استدراج الشاعر البحر إلى ميدان الصراع. ونلاحظ أن حركة الموج مصحوبة كذلك بإيقاع صوتى، وتلك السمة -امتزاج الحركة بالصوت- تكاد تطرد فى صور الحركة الخارجية، فهي تبرز كذلك فى حركة الأمواج- العقبان وهى تنقر الشارات فى إشارة إلى ما يتهدد حياة الشاعر، ثم تلك الحركة العنيفة التى تصل إلى ذروتها حين تتعرض السفينة للخطر الداهم وهى تبدو أشبه بالكرة التى يتقاذفها صخب القيعان حيث تختلط الأصوات المزعجة بالحركة المزلزلة، ويأتى الصوت الخارجى المجلجل مصحوباً بالحركة كما يتمثل فى فعل (الصعق) وفى الاهتزازات أو الذبذبات القوية المنبعثة من مركب الإضافة (جياش الأصداء).

وتُختتم تلك الحركات الخارجية المضادة بحركة (حقل الموج) وهو يُطوى فى رحلة العودة الخاسرة بما توحى به استعارة (حقل الموج) من خصوبة وإثمار واخضرار حالت العناصر الخارجية بين الشاعر وبينها.

* * *

وتتناغم البنية الإيقاعية مع غيرها من الأبنية فى الإيحاء بجو المغامرة والإبحار وما صاحب التجربة من صراع وإحباط؛ إذ يوحى البحر المتدارك بحركاته السريعة المتلاحقة بما يضطرم فى نفس الشاعر المغامر من رغبة جارفة فى إدراك الحقيقة وكشف المجهول. كما تتوافق كثرة زحافات وما يلحقه من اضطراب عروضى غالباً مع جو الاضطراب المهيمن على الرحلة، وتتجاوب حركات تفعيلاته المتتالية (فعلن // ه) مع الإيقاع الحركى المصاحب للرحلة.

وتستعين القصيدة لإثراء الإيقاع بطرائق عدة؛ كالاتماد على عنصر التوازى أو حسن التقسيم أو خاصية التكرار كما يتمثل فى أسلوب الأمر (قدم قربانك للبحر الفضبان) أو أسلوب النهى (لا تبهر فى ذاكرتك قط).

ومن تلك الطرائق : التنويع فى القوافى كالمرآوحة بين الهمزة والتاء فى المقطع الأول إذ ينتهى السطر الأول بالهمزة رويًا وكذلك السطر الرابع بينما يتفق السطران الثانى والثالث فى انفرادهما بروى ولحد. مغاير للهمزة.

وفى المقطع الثانى تتنوع القافية بين النون المسبوقه بواو المد الممتدة فى أواخر الأسطر الثلاثة المتعاقبة (يصطخبون، المحبوسون، يضطربون) وبين الهمزة الماثلة فى السطرين الأخيرين (الدكناء - رخاء).

وفى المقطعين الثالث والرابع تظل النون رويًا فى معظم الأسطر مع إبدال حركة المد من النون إلى الألف تبعاً لطبيعة الموقف أو الحدث؛ فالمد بالواو أو النون يحدث إيقاعاً خاصاً ينسجم مع إيقاع الخوف والاضطراب والصخب السائد الذى لا يخلو من تعبير عن غضب أو ألم مكبوت يعكسه حركة مد الواو التى تستطيل حتى تلتقى بالنون المقيدة الساكنة، بينما تتلاءم حركة المد بالألف مع النون مع الصوت الجهورى الممتد الذى تظل أصداؤه تتردد مدوية حتى تخفت رويداً رويداً مع النون الأخيرة فى السطر الثالث :

قدم قربانك للبحر الغضبا ااا

قدم قربانك للبحر الغضبا ااا

قدم قربان

وتتوافق قافية المقطع الأخير بإيقاعها الحاد القاطع المقيد مع رغبة الشاعر فى إيقاف كل رحلة مماثلة لرحلته وتقييدها.

وإذا كانت الهمزة والنون هما الحرفان المحوريان فى الإيقاع الخارجى (القافية) فإننا نلاحظ تردد هذين الحرفين وانتشارهما بصورة لافتة فى أبنية القصيدة؛ فالهمزة تنبث فى هذه الأبنية : "أتأهب - أورادى - أتزيا - أوردة - أخوض - الدكناء - أهذاب - أمضى - إلى - أشرعتى - أتلقي - أنشر - نبوءات - الأنباء - تأتيني - الأصدااء - الفئران - ألقيت ...".

أما النون فتنشر فى هذه الأبنية : (تأتيني - تنقر - يصعقنى - الفئران - الدجن - قربانك - قربان ..).

هذا الامتداد للهمزة والنون عبر أبنية القصيدة يجمعهما فى علاقة تجاور دلالى تسمح بتشكيل الفعل الثلاثى (أن) باعتبار تردد النون عن الهمزة بنسبة أكثر وكأن الأنين

هو اللحن الختامى لتجربة الإبحار المحبطة. ومن ناحية أخرى فإن تردد حرفى الهمزة والنون بهذه الصورة المكثفة يولد إيقاعاً داخلياً يتآلف مع الإيقاع الخارجى المنبعث من وجود هذين الحرفين بصورة أساسية فى قوافى القصيدة ويجعلهما من أبرز المفاتيح الموسيقية.

إن هذا التجانس فى الإيقاع الصوتى للحروف يمثل ظاهرة واضحة فى القصيدة؛ فهناك أيضاً حرف القاف الذى يتردد بصورة لافتة فى مثل هذه الأبنية (أتقرى - أتلقي - الآفاق - يصعقنى - أعقاب - تنقُر - العقبان - يتقاذف - قدم - قربانك - حقاً - ألقىت - قط).

وهناك حرف الجيم الذى يتردد فى كلمات (جزر - موج - مرج - المجهول - الدجن - جياش).

وهناك حرف الحاء فى كلمات "الرحلة - صفحتها - البحارة - وحدى - تحتى - حقل - تبهر".

وهناك حرف الصاد فى "صفحتها - يصطخبون - الأصدا - صخب - يصعقنى - صوت".

إن كل مجموعة من هذه الحروف المتجانسة تتحد فى خلق تيار نغمى واحد يتوازى مع غيره من المجموعات الأخرى فى صورة من صور التلوين الصوتى الأسر.

ثمة ظاهرة إيقاعية أخرى تتمثل فى الإكثار من حركات الكسر فى أواخر الكلمات سواء المتلبسة بحرف من حروف الجر مثل : للميعاد - الرحلة - فى آخر - فى أهداب - فى صفحتها - فى أوردة - إلى جزر - من خلف - إلى البحر - فى ذاكراتك) أو الواقعة فى مركب إضافة مثل : (آخر كل مساء - أهداب الغيم - نذر الريح - نبوءات الأنباء - أوردة المركب - جزر المعلوم المجهول - حقل الموج - مرج الموج - قريان البحارة) فضلاً عما تولده هذه الألفاظ المتجانسة إيقاعياً من توافق نغمى فإنها تتوافق مع إحساس الشاعر بالانكسار والإحباط.

كما يتحقق الإيقاع الصوتى من كثرة استخدام حروف المد التى تمثل ظاهرة صوتية بارزة، فهناك المد بالألف فى كلمات (الميعاد - مساء - أورادى - أتزيا - شاراتى - أهداب - صفحتها - نبوءات - الأنباء - الفئران - البحارة - الملاحون - التذكارات - رماد - الآفاق).

وهناك المد بالواو مثل (يصطخبون - يضطربون - الملاحون - المحبوسون - المعلوم - المجهول).

وهناك المد بالياء مثل (مرساتى - 'دى - شاراتى) ويتفاوت استخدام المد بتفاوت المعنى والجو النفسى؛ فالمد بالألف يستهدف إطالة المعنى والتركيز عليه بينما يرتبط المد بالواو بجو الاضطراب والخوف. أما المد بالياء فيجعل حركة الصوت بطيئة ممتدة مما يستوجب الوقوف عندها وتأملها.

وعلى هذا النحو يؤدى الإيقاع الداخلى دوراً هاماً فى تعميق الإيقاع النفسى، وفى خلق نغمات وإيقاعات أخرى تتوازى مع الإيقاع الخارجى للقصيدة.

هوامش :

^(١) ديوان الإبحار في الذاكرة للشاعر صلاح عبد الصبور، ص ٥١ - ٥٢.

^(٢) في لسان العرب (مادة : مرج) : مرج الأمر مرجًا : اختلط والتبس - وأصل
المرج : القلق.

طردية

طردية^(١)

للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي

هو الربيعُ كانَ ،
واليومُ أحدُ
وليس في المدينة التي خَلَتْ
وفاح عطرُها سوى،
قلت ... أصطادُ القطا
كان القطا يتبعني من بلدٍ إلى بلدٍ
يحطُّ في حلمي، ويشدو
فإذا قمتُ شردُ
حملتُ قوسي،
وتوغلتُ بعيداً في النهار المبتعدُ
أبحث عن طير القطا
حتى تشممتُ احتراقَ الوقتِ في العُشبِ،
ولاح لي بريقُ يرتعدُ
كان القطا
ينحلُّ كاللؤلؤ في السماءِ،
ثم ينعقدُ
مقترِباً ،
مُسترجعاً صورته من البَدَدِ
مُساقطاً،

كانما على يدي
مُرفرفاً على مسارب المياه، كالزَّيدِ
وصاعداً بلا جَسَدِ
صَوَّيتُ نَحْوَهُ، نهارى كُلَّهُ ،
ولم أَصْدِ
عدوتُ بين الماء والغيمة ،
بين الحلم واليقظة ،
مسلوب الرُّشدِ
ومُذْ خرجتُ من بلادى ... لم أعدْ !

باريس - ١٣ / ٥ / ١٩٧٩

إن أول ما يستوقفنا فى قصيدة حجازى هو (العنوان) باعتباره المفتاح الذهبى للولوج إلى عالم القصيدة الحديثة. ويكتنز العنوان بالدلالات؛ فهو يحيلنا أولاً إلى ماضى الشعر العربى حيث شاع فن (الطرديات) فى العصر العباسى خاصة. ولعل هذا الخيط -خيط الماضى التراثى الجميل- هو أول ما يلوح أمامنا من خيوط. وتضعنا دلالة كلمة (طردية) أمام خيط آخر بما توحى به من معنى (المطاردة) وكأننا إزاء مغامرة طرد أو قنص تستوجب وجود طرفين لا غنى عنهما، أحدها : (المطارِد) والآخر (المطارَد). وتقوم بين هذين الطرفين علاقة غير متكافئة من حيث القوة والضعف. إنها علاقة يشوبها التوتر والطموح والرغبة فى التملك والاستئثار وإثبات قدرة الذات. ولا تقف دلالة كلمة (طردية) عند هذا المعنى فحسب، ولكنها تتجاوزهُ إلى معانٍ أخرى كالطرد أو النفى أو الإبعاد. كما توحى بأجواء الصراع والحركة والاستتفار والترقب والظفر. ونلاحظ أن الكلمة جاءت بصيغة التنكير كما جاءت مجردة من أية مركبات إضافية أو وصفية أو غير ذلك لتنفرد وحدها بالتركيز على معانى المطاردة والطرد والإبعاد. وهكذا يستطيع العنوان -إذا اختير بدقة- أن ينقلنا منذ البداية إلى عالم النص وأجوائه وكأنه نصٌ موازٍ للنص الأُصلى.

ولا تستطيع القراءة أن تغض الطرف كذلك عن "الإهداء" فهو خيط آخر يضاف إلى ما قبله؛ فالمفترض أن يكون هناك ارتباط ما أو تماس بين "الإهداء" وجو القصيدة وإلا فما معنى أن يهذى الشاعر قصيدته إلى شخصٍ ما إذا لم يكن ثمة تماس بينهما فى التجربة أو الرؤية ؟

إن حجازى يهذى قصيدته إلى "عبد الرحمن منيف" وهو روائى عربى يعيش مغترباً أو منفياً على الأصح. وإذا نظرنا إلى تاريخ كتابة القصيدة الذى أثبتته الشاعر فى ختامها يتبين لنا أنها كُتبت فى الفترة التى كان حجازى فيها منفياً أو مبعداً هو الآخر عن وطنه لموقفه الرافض للخنوع وهو ما يؤكد توحُّد المبدعين العربيين أمام تجربة النفى أو الإبعاد التى اختزنها عنوان القصيدة حسبما أشرنا من قبل.

تبدأ القصيدة بمشهد سردي يختزل الزمان والمكان اختزالاً عميقاً مكثفاً ويُحدد بدقة وإيجاز شديدين مسرح الحدث؛ ففي سطر واحد يتكون من خمس كلمات يضعنا الشاعر أمام زمن محدد متدرجاً من التعميم إلى التخصيص أو من التفصيل إلى التحديد، فزمن التجربة يقترن بزمن أو فصل محدد هو "الربيع" وهو من حيث دلالاته زمن قصير يرتبط بالخصوبة والتجدد والإثمار ويعادل الحياة بنضارتها وتجددها، ولذلك ربطه الشاعر بضمير الشأن لأهميته وحيويته وإن كنا سنلاحظ أن الشاعر سينفصل عن هذا الزمن والمكان في إشارة واضحة إلى تعاظم أزمته وحدة معاناته فقد انكفأ على همومه وانصرف تماماً عن الزمن الخارجي بالرغم من جماله وجاذبيته. وفي بناء أسلوبى مدهش اتبع الشاعر تلك الجملة الاسمية (جملة المفتوح) بدالة من دوال الزمن الماضي ليحقق عنصرى "المفاجأة" و"المفارقة" معاً وذلك بالانفتاح على زمنين متضادين وجعل المعنى متأرجحاً أو معلقاً بين الماضى والحاضر. ثم تأتى دالتان أخريان من دوال الزمن (واليوم أحد) لتكسبا الزمن خصوصية أكثر حين تحدده بيوم معين يرتبط عند الغريبيين بالعطلة وتجدد النشاط.

وما إن تنتهى بنية السرد من تحديد زمن التجربة تحديداً دقيقاً حتى تحتفى بالإشارة إلى المكان ممثلاً فى (المدينة) التى اقترنت بالتعريف فى إشارة إلى أنها مدينة محددة. وقد كفانا حرص الشاعر على ذكر اسم مدينة (باريس) بجوار إثبات تاريخ كتابة القصيدة - كفانا مؤونة الوقوف طويلاً أمام كنه تلك المدينة واستجلاء حقيقتها. فإشارته تحيلنا مباشرة إلى تلك العاصمة الأوربية التى كان يقطنها الشاعر زمن إبعاده باعتبارها مسرح الحدث وبذلك نقرب أكثر من تجربة النفى والإبعاد التى اتضحت بعض خطوطها من قبل.

خير أن هذه المدينة ذات الصخب والضجيج والأضواء الباهرة تبدو فى غير صورتها المعهودة، فقد هجرها أهلها فى ذلك اليوم؛ يوم الأحد، إلى أماكن أخرى. ويؤدى الفعل (خلت) دوراً بالغ الإيحاء والدلالة فى تصوير المدينة فى تحولها المفاجئ إذ

جاء مكتفياً بنفسه، خالياً من التقيّد بالجار والمجرور أو ما شابه ليجسّد الخلاء على إطلاقه حيث تبدو المدينة خالية من كل شيء وكأنّ الحياة توقفت فيها تماماً. وفي مفاجأة أسلوبية أخرى تأتي الجملة المعطوفة (وفاح عطرها) لتفتح المجال للتأويل والتساؤل فما دلالة هذا العطر الذى فاح وانتشر بالذات بعد أن خلت المدينة ؟ إذ أن الترتيب النحوى بين الجملتين (خلت، وفاح عطرها) يستوجب وجوب علاقة تلازم بين خلاء المدينة وذيوع العطر؛ فلو لم تخل المدينة ما فاح عطرها وكثأن وجود أهلها حال دون انتشار العطر أو كأنّ الربيع لم يجد أو يمنّ بعطره إلا بعد أن خلت المدينة وهو ما يشير كذلك إلى وجود علاقة سلبية بين الشاعر وأهل المدينة وهو ما تؤكد بنية النفى (وليس فى المدينة التى خلت وفاح عطرها سوى) إذ يبدو الشاعر منفصلاً انفصلاً تاماً عن حياة تلك المدينة وأهلها، فلا يشاركهم عاداتهم وإنما يؤثر العزلة والانفراد والانصراف إلى ممارسة طقوس الوحدة والفراغ. ويعبر فعل الاتصال (قلت...) عن جو العزلة أو الملل الذى يحياه الشاعر المنفصل عن الآخرين، فقد قيّد استخدام هذا الفعل ليقصر على الإشارة إلى أن ثمة حواراً قصيراً سريعاً طرأ وتولّد من هذا الفراغ مستثيراً الشاعر إلى فكرة اصطياد القطا بدلاً عن حالة الفراغ والوحدة أو كطقس من طقوس الاغتراب والانفصال ... ولكن لماذا اختار الشاعر "القطا" موضوعاً للاصطياد وما دلالة استخدام هذا الرمز ؟

المعروف أن (القطا) طائر متجذّر فى الذاكرة العربية التراثية. وتقرن صورته بالارتحال والهجرة والقلق والروع حتى قيل "دع القطا ينم"^(٢) - كما يُعرف بالمهارة فى الاهتداء إلى موطنه حتى قيل : "أهدى من قطاة"^(٣) ويشار إليه كقطا باعتباره مستهدفاً أو مفزَعاً يتعرض لمكروه من غير إرادته ولذلك قيل : "لو تُرك القطا لنام"^(٤).

تلك هى صورة القطا كما وعتها الذاكرة العربية ولا يخفى ما تحترن به من دلالات تقرن بتجربة الشاعر وترشّح استخدامه رمزاً عميق الدلالة.

ونظراً لأن اصطیاد القطا بات يشغل تفكير الشاعر فإن صورة القطا أخذت تهيم بقوة على بنية السرد، وصار لها مكان الصدارة في الحكى. وتؤدي بنية التضاد دوراً حيوياً في كشف علاقة الشاعر بالقطا: فجملة (أصطاد القطا) تشير إلى التباعد والانفصال الآنئى بين الطرفين : المطارد والمُطارَد ولكن صورة القطا فى السطر التالى تشير إلى النقيض :

كان القطا يتبعنى من بلد إلى بلد
يحطُّ فى حلمى ، ويشدو
فإذا قمت شردُ

إن صورة القطا هنا تؤكد علاقة التقارب والملازمة بين الشاعر والقطا فى الماضى حيث كان القطا يتبع الشاعر فى ترحاله ويتنقل معه من بلدٍ إلى آخر، وكأن ثمة شيئاً ما يربط بينهما، فكلاهما مطارد، وكأن القطا رأى فى الشاعر "قطاً" يشبهه ويحمل ملامحه وصفاته وهمومه وإن كانت تلك العلاقة لم تتجاوز الارتباط الحلمى، ومع ذلك فهى علاقة حلمية متجذرة يغمرها الأمن والاستقرار والطمأنينة والابتهاج مثلما يتضح من دلالة الفعلين (يحطُّ) و(يشدو) غير أن ذلك كله لا يتجاوز تخوم الحلم، فإذا أفاق الشاعر من حلمه فوجئ بواقع مغاير لا مكان فيه للقطا وهنا يقوم التضاد بدور شديد التكثيف فى المقابلة بين عالمى الحلم والواقع حيث التضاد بين (يحط) و(شرد) وبين (حلمى) و(قمت) وكذلك التضاد الصوتى بين (شرد) و(يشدو).

إن أزمة الشاعر تتمثل هنا فى إحساسه بـ (الفقد)؛ فقد (القطا) الذى يرمز إلى الوطن أو الأمل أو الطموح وتتجسّد فى إحساسه بوجود هوة كبيرة بين عالمى : (الحلم) و(الواقع) ومن هنا كان سعى الشاعر لتغيير هذا الواقع بالقوة (حملت قوسى) رغبة فى اقتناص ضئير القطا الشارد أو الطموح المتباعد وهكذا تدخل مغامرة الصيد أو المطاردة مرحلة جديدة حين تنتقل من دائرة التفكير "قلتُ ... أصطاد القطا" إلى حيّز التنفيذ والمغامرة والمواجهة :

حملتُ قوسي،

وتوغلت بعيداً في النهار المبتعد

أبحث عن طير القطا

حتى تشممتُ احتراق الوقت في العشب ،

ولاح لي بريقُ يرتعدُ

إن هذا المقطع البالغ التكثيف الإيحاء يحدد الزمن الذي استغرقته رحلة البحث عن طائر القطا. إنه مثلما تشير الصورة زمن بعيد ممتد استغرق عمر الشاعر واستنفد سنى حياته. لقد خاض تلك الرحلة الشاقة وحيداً منفصلاً عن العالم ولم يصطحب معه أحداً سوى قوسه وهو دالة من دوال الصيد والطرْد والفاعلية وقد جاء في مركب إضافي متلبساً بضمير المتكلم أو الذات فخصّ ملكية هذه الأداة بالشاعر وحده وأكسبه مهنة الصائد أو المطارد وجعل علاقة الشاعر بالقوس والمطاردة علاقة تلازم وتملك وكأن علاقته بالصيد والطرْد ضاربة بجذورها في القدم وليست بطارئة ولا حادثة وإلا كان قد عبّر عنها بقوله : (حملت قوساً). وكأنه حين حدث نفسه بفكرة اصطياد القطا إنما كان يستعيد ممارسة طقوس ألفها وتعوّد عليها، وحين أدرك أن (القطا) لا يتجاوز الحلم حرّكته الرغبة الكامنة في المواءمة بين الحلم والحقيقة (فحمل قوسه) ممنيًا النفس بتحويل الحلم إلى واقع مسكون بالقطا الآمن الشاذ لا الظاعن الشارد. ولكن رحلة البحث عن هذا القطا الشارد كلفته كثيراً؛ إذ فرضت عليه أن ينفصل عن المكان / الوطن، وأن يتوغّل بعيداً عن (النهار المبتعد) أي في سياق زمن يتراجع ويتباعد مما يشير إلى اتساع الهوة الزمانية التي تفصل الشاعر عن سعيه لاقتناص القطا. وعلى الرغم مما توحى به هذه الصورة من نذر الإخفاق فإن حلم الشاعر بالمطاردة والقنص أغراه بالتوغّل في تيه الزمن أو زمن التيه مثلما يتوغّل للصائد في تيه الصحراء أو صحراء التيه وقد أغراه حلم الإيقاع بطريده والظفر بها.

لقد طالت رحلة الشاعر المغامر وهو يبحث عن طائر القطا. وظل يضرب فى توغله الزمنى حتى لاحت له بعض النُذر إذ فاحت رائحة الزمن وهو يحترق فى العشب الأخضر وهى صورة أخاذة توحى بدخول الأمر مرحلة الخطر؛ فتأكل الزمن واحتراقه فى عشب الأرض نذير بالذبول والأفول وإشارة إلى ضرب من التحول السلبى؛ فالاحتراق يُعقب رماداً، وسريان نيران الزمن فى الخضرة نذير بالتفحُّم وحلول زمن الرماد والذبول، وهو ما ينسحب على الشاعر باعتباره من مستهدفات الزمن وطرائده، فهو مطارد ومطارَد فى الوقت ذاته أو هو ضحية سطاردة ذاتها. وربما كان احتراق الوقت صورة من صور مواجهة الشاعر مع الزمن وصراعه الحاد معه إذ أدرك أنه استنفد عمره أو زمنه فى رحلة البحث عن القطا الشارد وهى رحلة طويلة مضنية استلبت الشاعر من نفسه وشغلته عن كل شىء حتى شاخ الأمل والزمن والمشاعر. وقد أدت الصورة الشمية (حتى تشممتُ احتراق الوقت فى العشب) ... أدت دوراً حيوياً فى تعميق المعنى إذ اعتمد الشاعر على حاسة الشم دون غيرها فى التعرف على (الاحتراق) فإذا بالزمن وهو معنوى يحترق فى العشب، وإذا برائحة الحريق تفوح فتنبه الشاعر الموعل فى تيه المطاردة وهو غافل عما حوله، مغيب الحواس ليتوقف وينعم بالنظم فيما آل إليه توغله وتجواله. ولا تقف هذه الصورة الشمية عند هذه الدلالة فحسب بل تمدُّنا بما هو أكثر، فهى تشبك فى علاقة تضاد مع صورة رائحة العطر التى فاحت فى المدينة حين تركها أهلها وشتان بين رائحة عطر يفوح ورائحة زمن يحترق فى العشب. إنه تضاد بين الحسى والمعنوى وبين البهجة والانقباض وبين الأمل والسراب. ولاشك أن شيوع التضاد فى صورته المختلفة يسهم فى تعميق معنى التمزُّق بين الحلم والواقع أو بين الأمل والسراب أو بين التوحد والانفصال. وتشارك صورة البريق المرتعد مع صورة الوقت المحترق فى إشاعة جو من التوجس وعدم الاطمئنان والخوف من تلاشى الأمل وتبدُّده، فالعشب فى ذاته يرمز إلى الخضرة والخصوبة، والبريق مجرداً - يرمز إلى الأمل والطموح، ولكنهما وردا فى سياق مضاد، فاقترن أحدهما بالاحتراق والرماد والذبول واختنق الآخر بالرعب والرغبة.

وفى هذا المناخ للمفعم بالعجز والإحباط يعود القطا للظهور من جديد :

كان القطا ينحلُّ كاللؤلؤ فى السماء

ثم ينعقد

مقترباً ،

مسترجعاً صورته من البدد

مساقطاً

كأنما على يدي

مرفوقاً على مسارب المياه، كالزبد

وصاعداً بلا جسد

إن القطا - فى هذا المقطع - يلوح فى صورة أخرى مغايرة للصور التى تجلى فيها من قبل. إنه لم يظهر للشاعر / المطارد إلا بعد أن فاحت رائحة احتراق الوقت فى العشب وبعد أن لاح البرق مرتعداً أى أنه ظهر فى ظروف مختلفة وفى زمن مغاير ولذلك تغيرت علاقته بالشاعر، فلم تعد علاقة تبعية ومصاحبة حيث كان يتبعه من بلدٍ إلى آخر، ولم تعد علاقة "حلمية" حيث كان "يحطُّ فى حلمه ويشدو". لقد ابتعد عنه واتخذ السماء موطناً وصار مستقلاً يمتلك القدرة على التشكُّل وعلى أن يمارس الفعل وضده فهو ينحلُّ وينفرط متناثراً فى السماء كحبات اللؤلؤ ثم ينعقد ويتجمع فى سربه وكأن اقترابه من السماء يمنحه الحرية ويكسبه استقلالية وقدرة على الفعل. ويكتفى الشاعر فى هذا الموقف بالمشاهدة والوصف. ولكن القطا لا يظلُّ على صورته، إنه يتنازل عن عليائه ويقترب من الأرض "مسترجعاً صورته من البدد" ويبصره الشاعر وهو يتهاوى متساقطاً حتى يخيل إليه أنه لامس يده وقد عاد إلى صورته الأرضية يرفرف على مسارب المياه متناثراً فى ثيابه البيضاء كالزبد. وهنا يكشف التصادم مرة أخرى عن صورة أخرى من صور التمزق والتشتت والتأرجح صعوداً وهبوطاً بالمقابلة بين صورة القطا السماوى والأرضى فى تعاليه وسقوطه، ويظهر التباين واضحاً بين الصورتين؛ فهو كلما ارتفع فى

السماء ظهرت قيمته كما توحى بذلك دلالة التشبيه باللؤلؤ، وحين هبط إلى الأرض فقد قيمته فبدا كالزبد المتناثر الذى يذهب سدى. ويتحقق التمزق أو الانفصال فى أدق صور» فى المشهد الأخير من هذا المقطع حيث نفجأ بصعود القطامرة أخرى إلى السماء متخلياً عن جسده ليلتصق الجسد بالأرض بينما ينطلق اللامرئى إلى الفضاء الرحب فى صورة أخرى من صور التضاد أو "الثنائية" بين القطا السماوى والأرضى ... وهكذا يتحرك القطا فى فضاء رمزى واسع؛ فثمة صعود إلى السماء يقابله هبوط فجائى إلى الأرض ثم عودة أخرى إلى السماء ينفصل فيها الجسد عن الروح أو الأرضى عن السماوى ...

ويحتشد اسم الفاعل فى هذا المقطع ليؤدى دوراً رئيساً فى تجسيد هذه الثنائية وتعميق فكرة التأرجح أو التمزق بين العلوى والأرضى حيث يتردد خمس مرات فى سياق الحركة اقتراباً واسترجاعاً وتساقطاً ورفرفة وصعوداً وإن كانت صيغه تبدو أكثر ارتباطاً بحركة القطا الأرضية ومع ذلك فإن هذه الصيغ تسهم بدلالاتها الحركية فى تعميق إيقاع الحركة بتنويعاته المختلفة كحركة الرفرفة والنزول ثم حركة الصعود الأخيرة ليتحقق بذلك لون آخر من التضاد الحركى، يُضاف إلى حركة القطا الأخرى فى تضادها بين (الانحلال) و(الانعقاد). بل إن اسم الفاعل من حيث صيغته الاشتقاقية يسهم هو الآخر فى إثراء تلك الثنائية بتأرجحه بين الاسمية والفعلية.

* * *

يلاحظ القارئ أن ثمة فضاءً أبيض أو مساحة بيضاء تفصل بين المقطع السابق والأخير، وهو فضاء مقصود لا يمكن تجاهله أو عزله عن سياق القراءة. إن دلالاته تقترب فى تقديرنا بفكرة الانفصال أو الانسلاخ التى انتهت بها المقطع السابق حيث صعد القطا إلى السمااء صعوده الأخير وهو منفصل عن جسده فى إشارة دالة إلى تسرب الأمل وتلاشيه. ثم يأتى المقطع الأخير مكتنزاً بدلالات اليأس والإخفاق والضياع، فقد انفصل الشاعر عن القطا تماماً بعد أن أخفق فى اصطیاده بالرغم من أنه أنفق (نهاره كله) أى زمنه وعمره لإنجاز هذا الهدف وقد عبرت بنية النفى عن هذا الإخفاق بشكل قاطع :

صَوِّتْ نَحْوَهُ نَهَارِي كُلَّهُ

وَلَمْ أَصْدُ

وقد عبّر الفعل المضعف (صَوِّتْ) بدلالته الموحية عن فاعلية الذات ورغبتها في اصطياذ القطا الشارد ولكنها لم تصب هدفها وانتهت بها المطاردة إلى مزيد من التمزق والتشتت والضياح، ففقدت وهج الحلم، وانفصلت عن الواقع، وصارت تتأرجح في منطقة (المابين) أو تعدو في مرحلة برزخية بين الحلم واليقظة أو بين الماء والغيمة أو بين العلوى والأراضى وقد فقدت توازنها ورشدها.

وفي تقديري أن السطر الأخير يمثل البؤرة الدلالية للنص؛ فهو يُجسّد أزمة الشاعر الحقيقية التي تولدت بخروجه من بلاده قسراً وهو العاشق لها، المتولّاه بها، فكان خروجه عنها أشبه بخروج آدم من الجنة أو بخروج الروح من الجسد على نحو ما صوّره مشهد القطا الأخير. وقد أذهله عشق الوطن عن كل شيء فظل يسكن حلمه ويطارده في صحوه ولم يُفلح في التكيف مع تلك الحياة الجديدة في بلاد الغربة فانفصل عنها وتباعد عن عاداتها وطباعها واستعذب الوحدة وكان القطا رمزاً للأمل في الخلاص والنجاة وانقشاع الغمّة ولذلك ظل يطارده ويحاول الإمساك به ولكنه اكتشف أنه استنفد عمره في الجرى وراء السراب. وكان أثر التجربة بالغ القوة على نفسه، فهو لم يرض من الغنيمة بالإياب صنيع امرئ القيس من قبل بل ظل يتوغل في زمن التيه حتى فقد ذاته وطموحاته وأحلامه الكبرى كما عبّر عن ذلك في هذه العبارة البالغة البساطة والعمق: «ومذ خرجت من بلادى ... لم أعد». وكأنه ختم قصيدته بهذا الخطاب التحذيري غير المباشر حتى يفكر المرء كثيراً قبل أن يقرر الخروج من وطنه ...

* * *

عتمد النص في تجسيد الحدث على بنية القص أو السرد وهو ما يناسب مغامر : أو الصيد، ويضطلع الشاعر -بطل القصة- بمهمة السرد أو "الحكى" وقد اهتم بتجسّد بعض العناصر الدرامية أو القصصية كالمكان والزمان والشخص -القطا والشاعر- ووظف عناصر أخرى كالتشويق والمفاجأة والتكثيف والتتوير.

وتعتمد بنية السرد على الزمن الماضى اعتماداً رئيساً، باعتبار أن التجربة حدثت فى زمن ماضوى وإن كان زمن "الحكى" يقترن بزمن الحاضر ... وتؤدى (كان) -تامة وناقصة- دوراً محورياً فى تجربة القص :

هو الربيع كان ...

كان القطا يتبعنى ...

كان القطا ينحلُّ كاللؤلؤ فى السماء ...

وتهيمن أفعال الزمن الماضى على بنية الحكى، وتتمحور حول مناخ الانفصال أو الانسلاخ الذى يحاصر الشاعر مثل : "خلت، فاح، شرد، توغَّلت، خرجتُ ..." ولا يخفى ما يحمله التضعيف فى الفعل (توغلَّت) من تعميق معنى التوغلُّ. ويرتبط الفعلان "لاح-تشممت" بحاستين متلازمتين لمغامرة الطرد هما : الرؤية والشَّم فهما أقرب الحواس التى يعتمد عليها القانص أو الصائد. كما تتردد أفعال أخرى تقترن بتجربة الطرد وتحمل دلالة الرغبة فى إنجاز الهدف مثل : (حملت، صوّت، عدوت)، وينفرد الفعلان المنفيان (لم أصد)، (لم أعد) بالتعبير عن الإخفاق التام والضياع كمحصلة نهائية لرحلة البحث عن طائر القطا.

وتتلبس الأفعال المضارعة -على قلتها- بالزمن الماضى؛ كأن تجيء خبراً لـ "كان" مثل : "كان القطا يتبعنى ... أو تابعاً مثل : "... يحط فى حلمى ... أو فى موضع الحالية مع الماضى "توغلَّت ... أبحث ...

وتتنوع دوال الزمن من الأسماء، فهناك (الربيع) الذى يشير إلى الزمن الخارجى أو زمن حدوث التجربة، وهناك (اليوم) الذى يحدد زمنها، وهناك دالة "النهار المبتعد" التى تشير إلى طول الزمن الذى استغرقه البحث عن القطا، وهناك صورة (احتراق الوقت) التى تشير إلى استنفاده، وهناك الزمن الداخلى أو زمن الحلم ويتردد مرتين فى سياقين مختلفين :

• كان القطا يتبعنى من بلد إلى بلد

يحط فى حلمى ويشدو ...

فإذا قمت شرد

- عدوت بين الماء والغيمة

بين الحلم واليقظة

مسلوب الرشد

وتكتسب بعض دوال الزمن خصوصية حتى تصبح تعبيراً عن زمن الشاعر الخاص أو عمره كقوله : " صوّبت نحوه نهارى كلّهُ ... " .

وكما أدت اللغة دورها دلاليًا وتركيبياً وصرفياً فى الإيحاء بجو الطرد أو المطاردة فكذلك الأمر بالقياس إلى المستوى الصوتى أو الإيقاعى إذ جاء الإيقاع مواكباً للجو نفسه فقد صيغت القصيدة على بحر "الرجز" الذى احتضن معظم قصائد الطرد التراثية فضلاً عن انتظام القافية أو الالتزام بقافية موحدة اتساقاً مع النموذج الشعرى القديم. وقد اختار الدال الساكنة رويًا -وهو صوت انفجارى- يشير جواً من التوتر الحاد ويوحى بارتفاع الصوت وحدته ثم انخفاضه وتوقفه الفجائى وكأن ثمة استصراحاً أو صراحاً حاداً يعقبه سكوت وتوقف وإحساس بانقطاع النفس حيث لا سامع ولا مجيب وقد تتجاوز الحروف المتشابهة فتعمق الإيقاع الصوتى كما فى قافية (بدد) أو تقع فى علاقة تضاد صوتى كما فى لفظتى (يشدو، شرد) حيث يتقابل حرفا الشين فى سياق أقرب إلى التضاد.

هوامش :

^(١) ديوان : أشجار الأسمنت، أحمد عبد المعطى حجازى، مركز الأهرام للترجمة والنشر، الطبعة الأولى ١٩٨٩، ص ٥٠ - ٥٢.

^(٢) الأمثال، الميدانى، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة الإيمان، القاهرة ١ : ٤٧٤.

^(٣) المصدر السابق، ٣ : ٥١٠.

^(٤) نفسه، ٣ : ٨٢.

مهرة الحلم

مهرة الحلم^١

شعر : محمد عفيفي مطر

مهرةُ الحلم كانت تُحمِّمُ تحت سماء البرارى
ومن فوق صهوتها أتوحد بالسرج،
ساقى هُدابة الصُوف، لينُ الأصابع
خِيطُ الحريرِ المحبَّرُ فى نممات الفتوح القديمة
أنا فوق صهوتها راجعُ من جراحى البعيدة ،
والجرحُ نافذةٌ ودمى قمرٌ يتوقد فى شجرة الأفق ،
كنتُ على سَرَجها ميتًا، أتوحد بالسرج شيئًا فشيئًا ،
دمى فوق غُرَّتْها وردةٌ فى مكاحلها جرسٌ يتأرجح
ما بين صوتى الذى غَزَلَتْهُ بأصبعها خاتماً ثم
ولَّتْ به فى البرارى البعيدة

وبين صدى صرختى وهى تطلع فى آخر الأرض
جُمُيزَةً للعصافيرِ

وجهى -فتوقُ من الطمى ينهمرُ الليل فيها
وتتهوى السماواتُ ...

أحتفنُ الماءَ أملأُ ينبوعَ جوعى دنائيرَ من

^١ ديوان النهر يلبس الأقنعة، ص ٤٧.

ذهب الوحشة المتساقطِ أُشْرَى بها
كفناً وبلاداً أكون لها ملكاً
وأنا أتوحدُ بالسَّرجِ شيئاً فشيئاً ،
دمى خطوةً نحو مملكتى ...
مُهْرَةَ الحلم ترعى وتختضمُّ العُشبَ ،
والعُشبُ رائحةً من قميصِ الحبيبة ...
أنظرُ حولى :

أرى من تُرابِ المواقِدِ ليلاً من الرحمةِ السابغةِ
وأنظرُ نَقْشَ الكلاكلِ فى الرَّمْلِ ... هل
كان عُرماً هوادجُه رحلت أم هو
الشعرُ بينى لعينى مملكةً ثم يهدمُها ؟
مُهْرَةَ الحلم تخطو بطيئاً بطيئاً
ويمتدُّ ليلُ البرارى
أنا فوق صهوتها ميّتُ أتوحدُ بالسَّرجِ ،
تحملنى للبلادِ التى انتظرتُ ألفَ عامٍ ...
وكُلُّ اقترابٍ مسافةٌ هجرٍ
وكُلُّ رحيلٍ إليها اغترابٌ وكُلُّ مشارفها
تتوغلُّ فى جسدِ الليلِ
تحملنى مُهْرَةَ الحلم تخطو بطيئاً بطيئاً ...

وَأَنْظُرُ وَشَمَ الْقُرَى فِي ذِرَاعِ الْبِرَارِ وَقَدْ
رَحَلَ الْعُشْبُ، أَقْوَتْ مَرَابِطُهَا ،
كُتِبَتْ تَحْتَ لَيْلِ الْبِرَارِ بِأُظْلَافِ قُطْعَانِهَا
- وَهِيَ تَرْحَلُ - مَرْثِيَةٌ لِقُدُورِ الطَّعَامِ وَمَاءِ
السَّوَاقِ وَخُبْزِ الْأُمُومَةِ
تَحْمِلُنِي مَهْرَةَ الْحَلَمِ ... تَحْمِلُ وَرْدَةَ جُرْجِي وَأَجْرَاسَ
لَحْمِي الْمَفْتَتِ ... أَهْلِي بَعِيدُونَ ..
وَهِيَ تَرَى طَرِيقًا لِلزِّيَارَةِ ،
تَحْمِلُنِي لِسِيرِ التَّذَكُّرِ وَالنَّوْمِ فِي قَرْيَةِ الْأَهْلِ ...
أَهْلِي بَعِيدُونَ ،
تَحْمِلُنِي مَهْرَةَ الْحَلَمِ تَحْتَ سَمَاءِ الْبِرَارِ وَتَرْعَى
وَتَحْتَضِمُ الْعُشْبَ وَالْعُشْبُ رَائِحَةٌ فِي قَمِيصِ الْحَبِيبَةِ ...

"مهرة الحلم" ... هذا هو العنوان الذى اختاره الشاعر لقصيدته. وهو مركب إضافى يحيل ركنه الأول إلى مجال دلالى خاص، هو عالم الخيل. وتكتسب لفظة "مهرة" دلالات خاصة؛ كالجموح والانطلاق والسرعة والعنفوان والجمال فضلاً عن دلالتها الأثوية. كما تكتسب الكلمة طابعاً أكثر خصوصية لارتباطها على نحو خاص بالبيئة المحلية المصرية حيث يكثر إطلاق هذه الكلمة على أنثى الخيل فى الريف المصرى على وجه الخصوص. وقد أُضيف الكلمة إلى "الحلم" ليشكّل المركب الإضافى صورة مجازية يمتزج فيها المجالان الدلاليان (المهرة - الحلم)، وليكتسب (الحلم) صفات (المضاف) فيتجلى كالمهرة جامعاً منطلقاً دون أن تحول بينه وبين هدفه حواجز أو سدود.

ما الذى يرمي إليه هذا المركب الإضافى (مهرة الحلم) ؟ هذا هو السؤال الذى يقفز إلى الذهن بسرعة كما تقفز المهرة، ولكن الإجابة تتطلب شيئاً من التريث حتى نلج بوابة القصيدة ونفض مغاليقها.

إن أول ما نطالعه هو صورة تلك المهرة الحلمية التى كانت تمحّم تحت سماء البرارى، وتلفتنا هذه الجملة الاسمية الممتدة إلى عدد من الدوال أو الإشارات. أولها الابتداء بـ "مهرة الحلم" مما يشير إلى أهمية هذا المركب وترشيحه ليكون البؤرة المحورية أو المركزية للأحداث. وقد ارتبطت أفعال المهرة وحركتها أو بالأحرى صوته (الحممة) بزمان محدد هو الماضى (كانت تمحّم)، وبمكان محدد أيضاً (تحت سماء البرارى) وهذه الإشارة المكانية ذات دلالة خاصة لكثرة دورانها فى معجم الشاعر وارتباطها ببيئته المحلية أو بالريف المصرى خاصة. ولا ينفصل الشاعر عن تلك اللوحة أو هذا المشهد بل يشكّل عنصراً أساسياً فيه؛ فثمة ارتباط قوى بينه وبين مهرة الحلم، فهو يتوحّد بها، ويذوب صوته فى صوتها، فتصير الحممة التى ملأت سماء البرارى هى صوته النظ. الذى طالما ترددت أصداؤه فى سماء الوطن.

وفى هذا المشهد - والمشاهد التالية - يتوحّد الشاعر بالسرج، وهى صورة دالة على الاندماج والتلازم بين طرفى التجربة (الشاعر - السرج باعتباره من دوال المهر)،

ويحتفى الشاعر بتفصيل الصورة وتفرعها سعياً إلى الاندماج التام؛ فساقاه (هدابة الصوف) والأصابع اللينة هي خيوط الحرير ذات النقوش المستوحاة من الفتوحات القديمة، وتستوقفنا هذه الإشارة الأخيرة (منمنمات الفتوح القديمة) لتتضاف إلى الإشارات السابقة (المهرة - السرج) في تقريب المجال الدلالي للحدث، فيحيل إلى القروسية العربية أو الحلم القومي، أو تلك الأمجاد التي تحققت بأيدي الفرسان العرب الذى توحدوا بالخيول، ويبدو الشاعر -سليل أولئك الفرسان- وهو يحاول أن يستحضر تلك الأجواء ولكن فى سياق واقع آخر مغاير أو مناقض للواقع التاريخي. إنه واقع الانكسار أو الهزيمة الذى يقع الشاعر تحت تأثير أجوائه من خلال دوال الهزيمة (راجع من جراحى البعيدة - الجرح نافذة ...) وتحتشد الصورة التى تفوح منها رائحة الدم والنزف والجراح والموت فتعكس الأجواء الحلمية المفزعة التى يتنفس فيها الشاعر، وتشير إلى واقع عاصف دام لم ينغزل عنه الشاعر بل شارك فيه بحواسه، وتماهى مع مهرة الحلم حتى صار دمه وردة فوق غرثها، وصار صوته جرساً يتأرجح فى مكاحلها. إنه صوت الشاعر المناضل الذى حملته الرياح إلى البرارى البعيدة (لاحظ تكرار استخدام كلمة البرارى كإشارة إلى الوطن) أو صرخاته التى انطلقت حتى آتت أكلها وصارت (جميزة للعصافير) (والجميزة إشارة شديدة الخصوصية إلى الريف المصرى).

لقد انحل الشاعر فى الموجودات الخارجية وتناثرت أجزاء جسده أو أشلاؤه لتعيد الخير والخصوبة إلى الأرض الظامئة فى استدعاء أو تماهٍ رائع مع التجربة الأوزيرية، وكما توحدت أعضاؤه بمهرة الحلم فقد توحدت كذلك بالأرض والطبيعة (وجهى فتوق من الطمى - صوتى جميزة للعصافير).

وتكشف الأبنية والصور المتلاحقة عن التناقض الحاد بين أحلام الشاعر وواقعه، وتشير إلى تجربة اغتراب حاد أدت إلى تأزُّم الذات ومعاناتها ومحاصرتها بالظلم والجوع :
أَحْتَفِنُ الْمَاءَ ، أَمْلَأُ يُنْبِوَعُ جَوْعَى دَنَانِيرَ مِنْ
ذهب الوحشة المتساقط، أشرى بها

كفناً وبلاداً أكون لها ملكاً

وتكشف هذه الصورة عن أبعاد جديدة لواقع الشاعر؛ فهو يبدو واقعاً تحت تأثير تلك التجربة التي لم تُثمر سوى الأوهام والسراب، ولم تُضف إلا معاناة جديدة فوق معاناته، وتمتاز الصورة مفرداتها من هذا الواقع الجديد؛ فقد تكشف أحلام الشاعر عن (دنانير من ذهب الوحشة) وهي صورة مستمدة من تجربة الاغتراب أو حلم الثراء المزيف، حيث انتقلت دلالات الثراء (الدنانير - الذهب) إلى مجال دلالي آخر (الوحشة) وعكست بدلالاتها النفسية أزمة الذات التي ازدادت حدة نتيجة تبخُّر أحلامها السرابية، كما تكشف دلالة (الكفن) عن واقع مأساوي مسكون بالإحباط والانكسار، ومع ذلك لا يجد الشاعر من سبيل أمامه غير أن يمتطي مهرة الحلم؛ الحلم بأن يمتلك (بلاداً يكون لها ملكاً)، وهو يرى أن هذا الحلم رهن بتضحيات جسام (دمى خطوة نحو مملكتي)، وهذا العالم الحلمى - أعنى مملكة الشاعر - تتشكل من مفردات الخصب والمرعى والوفرة (مهرة الحلم ترعى وتختضم العشب). إنها انطلاقة الحلم التي تنقل الشاعر من واقعه المحاط بالجذب إلى فضاءات حلمية عريضة الآمال، وهو ما تكشف عنه الصور المجازية؛ فاختضام العشب في معناها المعجمي تشير إلى الأكل بشراهة والإكثار من العطاء والسعة في الرزق^(١)، وهي في صورتها المجازية دلالة على اتساع مساحة الرؤية الحلمية وثرائها، وتكتسب الصورة مزيداً من الخصوصية في سياق الجملة الحالية (والعشب رائحة من قميص الحبيبة)؛ فالعشب بدلالات الخصوبة والخير والنماء رمز إلى الوطن أو (قميص الحبيبة) المخضوضر المعشوشب.

وفي إطار الرؤية الحلمية تتجلى الذات في إطلالة على مشاهد وصور هذا العالم:

أنظرُ حولي :

أرى من تُرابِ المواقِدِ ليلاً من الرحمة السابغة

^(١) لسان العرب : مادة (خضم).

وأنظرُ نَقْشَ الكلاكلِ في الرَّمْلِ ... هل

كان عَرساً هوادجُه رحلت أم هو

الشعر يبنى لعيني مملكة ثم يهدمها

إن هذا المشهد الجزئي يعتمد على الرؤية البصرية أو العيانية (أنظر، أرى) ولكن الشاعر لا يكتفى برصد عناصر المشهد وجزئياته وإنما يُعيد تفسيرها وفقاً لرؤيته : (أرى في تراب المواقد ليلاً من الرحمة السابغة)، وتحمله مفردات هذا الواقع على الشك فيلجأ إلى السؤال بحثاً عن اليقين بعد أن تأرجحت الحقائق وتزعزعت الثوابت وذابت النقوش في الرمال؛ فالنقش إثبات وتسجيل ونفى للمحو ولكن وجوده في الرمال تهديد للمحو والتلاشي. إن ما شهده الواقع من انتكاسة وتراجع باعد بين الشاعر وماضيه، فصارت إنجازاته الماضوية أو التاريخية عرضة للضياع والاندثار، واختلطت الرؤية أمام عينيه فلم يعد قادراً على التفريق بين الواقع والوهم أو الحقيقة والخيال (وأنظر نقش الكلاكل في الرمل ... هل كان عرساً هوادجه رحلت أم هو الشعر يبنى لعيني مملكة ثم يهدمها ؟).

وتشهد مهرة الحلم تراجعاً ملحوظاً كلما عاين الشاعر واقعه :

مُهْرَةُ الحلم تخطو بطيئاً بطيئاً

ويمتدُّ ليلُ البرارى

أنا فوق صهوتها مَيّتُ أتوحدُ بالسَّرج

تحملنى للبلاد التى انتظرت ألفَ عامٍ ...

وكلُّ اقترابٍ مسافةٌ هجر

وكلُّ رحيلٍ إليها اغترابٌ وكلُّ مشارفها

تتوغلُّ في جسدِ الليلِ ...

إن هذا المشهد مسكون بدلالات القطيعة والهزيمة والتراجع؛ فالصورة الأولى تشهد تراجعاً وبطناً في الحركة (مهرة الحلم تخطو بطيئاً بطيئاً)، وتشير الصورة التالية

إلى امتداد الواقع السوداوى المظلم أو واقع الهزيمة (يمتدُّ ليل البرارى)، وتبدو الذات فى وضع سكونى مميت برغم تشبثها بالحلم (أنا فوق صهوتها ميت أتوحد بالحلم). كما يكشف هذا المشهد عن وجود علاقة توتر حادة بين الشاعر والوطن، وتتردد لفظة العموم والشمول (كل) للدلالة على مدى ما بلغت تلك العلاقة من تأزم :

وكلُّ اقترابٍ مسافةٌ هجر

وكلُّ رحيلٍ إليها اغترابٌ ،

وكلُّ مشارفها تتوغَّلُ فى جسدِ الليلِ.

وتتقاطر المشاهد الحلمية التى تعين الواقع الفاجع وتكشفه من خلال تلك البنية

الاستهلالية الدائرية الموحية بالتراجع :

تحملنى مَهْرَةُ الحِلم تخطو بطيئاً بطيئاً ...

وأنظرُ وَشَمَ القُرَى فى ذراع البرارى وَقَدْ

رَحَلَ العُشْبُ، أقوتُ مَرَايَظُهَا ،

كُتِبَتْ تحت ليلِ البرارى بأظلافٍ قُطَعَانِهَا

- وهى ترحلُ - مرثيةٌ لقدور الطعامِ وماءِ

السواقى وخُبْزِ الأُمومةِ

تحملنى مهرة الحِلم ... تحمل وردة جُرْحى وأجراسَ

لحمى المفتتِ ... أهلى بعيدون ..

وهى ترى طرقاً للزيارة ،

تحملنى لسرير التذكر والنوم فى قرية الأهل ...

أهلى بعيدون ،

تحملنى مهرة الحِلم تحت سماء البرارى وترعى

وتختضمُّ العُشْبَ والعُشْبُ رائحةٌ فى قميص الحبيبة ...

إن أهم ما يلفتنا فى تلك المشاهد الحلمية أنها لا تتبأ بالواقع بل تعينه وتضعه بتفصيلاته أمام ذاكرة الشاعر -وهو بعيد عن بلاده- بحيث تبدو مهرة الحلم أداة وسيطة لنقل الواقع الذى غابت بعض تفصيلاته وخيوطه عن ذاكرة الشاعر بحكم غيابه الجسدى؛ فالواقع الغائب يتم استدعاؤه من خلال الرؤية الحلمية المنطلقة التى يعبر عنها بـ (مهرة الحلم) فى ضربٍ من ضروب التملهى بين الواقع والحلم. وتشير الدلالات إلى ما طرأ على هذا الواقع من تحول سلبى، فقد رحل العشب عن القرى وأقوت مرابطها ورحلت عنها قطعانها، وكان رحيلهم إيذاناً برحيل الخيرات (قدور الطعام - ماء السواقى - خبز الأمومة). وتشير الدوال إلى شدة تداعيات هذا الواقع على الذات كالتشظى (أجراس لحمى المفتت) كما تشير إلى تضحياتها الجسام (وردة جرحى)، وتتكشف أزمة الذات المحاصرة بالاغتراب من خلال تردد هذه الجملة بظلالها النفسية المؤثرة (أهلئ بعيدون) وتحول (مهرة الحلم) فى المشهد الختامى إلى أداة استرجاع واستحضار لذكريات الماضى كاشفة عن تجذُر الذات فى الأرض وتطلعها إلى العودة إلى تلك الحياة البسيطة التى فارقتها (النوم فى قرية الأهل) والحلم بتغيير الواقع المحاصر بالهزيمة والجذب ليعود -كما كان فى الماضى- معشوشباً مضمخاً بعبير الأرض.

لقد كتب الشاعر قصيدته كما هو مثبت فى ديوانه بتاريخ ٣٠ / ٩ / ١٩٧٣، أى فى مناخٍ سياسى مقعم باليأس والإحباط، وفى سياق واقعٍ خيم عليه شبح الهزيمة، فكانت رؤيته الحلمية القائمة متوافقة مع معطيات الواقع آنذاك، ومع ذلك فإن هذه الرؤية لم تفصل الشاعر عن مفردات عالمه الأثيرى، فظلت عناصر عالمه الشعرى شاخصة، وانبثت المفردات المستمدة من أجواء الريف المصرى الصميم مثل (المهرة - السرج - الطمى - العشب - الهوارج - القطعان - وشم القرى - تراب المواقد - البرارى - سماء البرارى - ليل البرارى).

إنها رموز وإشارات لعالم الشاعر بخصوصيته الشديدة؛ هذا العالم الذى يشتم فيه القارئ رائحة الطمى الممتزج بالعرق والدماء.

الطيور

الطيور^١

شعر : أمل دنقل

(١)

الطيور مُشردّة في السموات ،
ليس لها أن تحطّ على الأرض،
ليس لها غير أن تتقاذفها فلواتُ الرّيح !
ربّما تتنزلّ ...

كي تستريح دقائق
فوق النخيل - النجيل - التماثيل -
أعمدة الكهرباء -

حواف الشبايك والمشريات
والأسطح الخرسانية
(اهدأ، ليلتقط القلبُ تنهيدةً ،
والفمُ العذبُ تغريدةً ،
والقُط الرُّزقُ ...)

سرعان ما تتفرّغ ...
من نَقْلَةِ الرُّجُلِ ،
من نبلة الطُّفلِ ،
من ميّلة الظِّلِّ عبر الحوائط ،
من حصوات الصُّباح !

* * *

^١ أوراق الغرفة (٨)، ص ٢٨٢ - ٢٨٦.

الطيورُ معلقةٌ في السمواتِ
ما بين أنسجةِ العنكبوتِ الفضائيّ : للريحِ
مرشوقةٌ في امتدادِ السُّهامِ المضيئةِ
للشمسِ ،

(رفرفُ ...

فليس أمامك -

والبشرُ المستبيحون والمستباحون : صاحون -

ليس أمامك غيرُ الفرارِ ...

الفرارُ الذي يتجددُ .. كلَّ صباحٍ |)

(٢)

والطيورُ التي أقعدتها مخالطةُ الناسِ ،

مرت طمأنينةُ العيشِ فوق مناسرها ...

فانتختُ،

وبأعينها ... فارتختُ ،

وارتضتُ أن تُقأقئ حول الطعامِ المتأخِ

ما الذي يتبقى لها ... غيرُ سكينةِ الذَّبِجِ ،

غيرُ انتظارِ النهايةِ

إنَّ اليدَ الالهيةَ ... واهبةَ القمحِ

تعرف كيف تُسنُّ السلاحَ

(٣)

الطيورُ ... الطيورُ
تحتوى الأرضُ جثمانها... فى السقوط الأخيرِ !
والطيورُ التى لا تطيرُ ...
طوت الرِّيشَ، واستسلمتْ
هل تُرى علمتْ
أنَّ عُمُرَ الجناحِ قصيرٌ، قصيرٌ ؟
الجناحُ حياة
والجناح ردى
والجناح نجاة
والجناحُ ... سدى !

يميل عنوان القصيدة إلى العمومية والإبهام، فهو لا يقترن بوصفٍ أو إضافة. كما أنه ليس جملة تنفتح على دلالات محددة، ومع ذلك، فهو يسمح بطرح تساؤلات عددًا تتمحور حول كنه تلك الطيور ومغزاها ودلالاتها، وهل هي طيور حقيقية أم مجازية؟ وما يختفى وراءها من إيماءات ورموز؟ وهل تعدُّ القصيدة إضافة جديدة إلى تجربة الشاعر الممتدة خاصة وأنها كتبت في مرضه الأخير؟

القصيدة تنقسم إلى ثلاثة مشاهد أو مقاطع، وتلوح في المشهد الأول صورة الطيور "الساوية" التي تُحلّق في الفضاء، والتي ارتبطت حياتها بالسماء أكثر من ارتباطها بالأرض، فلا يربطها بالأرض غير علاقات آنية محدودة تتمثل في الهبوط لالتقاط الرزق أو الاسترواح قليلاً من عناء التحليق وال الطيران. غير أن هذه الطيور - برغم قدرتها وتحررها من القيود، وبرغم شموخها واستعلائها - تخضع لضغوط ومؤثرات خارجية، ومع ذلك فهي تختار أن تحيا (مشرّدة) وأن تواجه العواصف التي تتقاذفها، ولا نحتاج إلى عناء كبير لنذكر أن هذه الطيور رمز إلى فريق من الناس - من بينهم الشاعر نفسه - اختاروا هذا النمط من الحياة الذي يؤثر الحرية على كل شيء، ويرتضى التشرد - وهو ما يوازي التمرد أو حياة الصعلكة - بديلاً عن النمطية والخنوع.

هذه الطيور الساوية المشرّدة لا تحطّ على الأرض إلا هنيهات ريشما تستريح قليلاً وتواصل تحليقها، وتقوم علاقتها بالأرض وقاطنيها على الخوف والتوجّس ولذلك فهي لا تلامس الأرض إلا لضرورة ملحة، وفيما عدا ذلك، فهي لا تطمئن لها، ولا تسعى للبقاء فيها، ولذلك تختار أن تستروح على أدوات وسيطة بين الأرض والسماء كالنخيل والتمائيل وأعمدة الكهرباء وحواف الشبايك والمشربيات والأسطح الخرسانية. وهذه "الوسائط" تعكس تلك العلاقة المشوبة بالحذر والتوتر وعدم الاطمئنان، كما تؤكد حرص هذه الطيور على "الاستعلاء" و"الفوقية" بالقياس إلى علاقتها بالأرض. ولكن المشهد السردى لا يستمر، فيقطعه "الحاكي" أو "السارد" متحولاً بالأسلوب إلى الخطاب المباشر، وينتقل من التعميم إلى التخصيص، فيتوجه إلى طائرٍ محدّد :

(اهدأ، ليلتقط القلب تنهيدةً،

والقم العذب تغريدةً،

والقط الرزق)

إن هذا القطع المفاجئ المصحوب بتحوّل الخطاب من الغياب إلى الحضور ومن العمومية إلى الخصوصية يشير إلى نوعٍ من التماهى أو التوحد بين الطائر الحقيقى والذات؛ فكلاهما مشرّد مؤرّق، وكلاهما فى حاجة إلى أن ينعم بالهدوء قليلاً من عناء الرحلة الطويلة المتواصلة؛ رحلة الطائر الحقيقى المحلّق فى السماء التى تتوازى مع رحلة الطائر البشرى فى الحياة. واللافت أن هذا التماهى بين الطائر والذات يتحقّق لغوياً من خلال "الانزياح" وذلك بإسناد صفة "الالتقاط" إلى القلب لا الحبّ، ويكون "التهيد" -وهو من لوازم النفس البشرية- هو الصفة الأخرى إلى جانب صفة "الالتقاط" المحققة للتوحد بين الطائر والإنسان، والكاشفة عمّا يضطرم فى قلوبهما من ألم وحزن، وما يحاصرهما من خوف وتوتر.

إن هذه الهنيئات القلائل التى يستروح فيها الطائر الطائر، والطائر الإنسان من عناء الحياة وقسوتها هى الزمن الوحيد المتاح لكليهما للظفر بما يضمن لهما الحياة (التقاط الرزق) والالتفات إلى هموم الذات والتعبير عما يضطرم داخلها (التهيد) ومحاولة تجميل الحياة (تغريدة القم العذب) ولكنّ هذا الزمن يبدو ضئيلاً محدوداً للغاية بالقياس إلى زمن الحياة الممتد المعادل للعناء والتشرّد وافتقاد الأمن والطمأنينة.

وما إن تنتهى لحظة التماهى تلك حتّى يلتفت الخطاب مرة أخرى -وإن كان بشكل ظاهرى- إلى الطائر الحقيقى الذى يحاصره الرعب والفرع من كل اتجاه ومن أدنى حركة أو التفاتة (نقطة الرجل، نبلة الطفل، ميله الظل عبر الحوائط، حصوات الصياح). غير أن هذه الطيور السماوية تُواجه بما هو أشدّ ترويعاً من خلال تلك الصورة المفزعة التى يُعاد فيها تشكيل الواقع من منظور الرؤية السوداوية المتشائمة، فيبدو الفضاء وقد استحال إلى أنسجة عنكبوتية ضخمة للإيقاع بتلك الطيور البائسة فى شركه بحيث تصير

أهدافاً مرشوقة أو جاهزة للسهام المضينة أو الأقدار المتربصة فى تأكيد جديد للمغزى المطروح الذى يؤكد أن هذه الطيور -مثلها فى ذلك مثل البشر- مستهدفة منذ ميلادها، وأن ما تباهى به من حرية أو ما تمارسه من تحليق لا يحميها من مصيرها المحتوم. ونظراً للمشكلة التى تسعى إليها القصيدة بين الطيور والبشر، فإنّ بنية السرد تنقطع مرة أخرى ليتأكد التماهى من جديد بين الطائر الحقيقى والطائر البشرى :

(رِفْرِفْ ...)

فليس أمامك -

والبشرُ المستبِعون والمستباحون : صاحون -

ليس أمامك غيرُ الفرارِ ..

الفرارُ الذى يتجدّدُ ... كُلّ صباحٍ !)

إن الخطاب هنا لا يتوجه إلى طائرٍ بعينه بقدر ما يتوجه إلى الذات التماهية مع ذلك الطائر السماوى فيما يشبه "الحوار الداخلى" الذى يستبطن ما يمور داخل الذات المؤرقة، فهذا الطائر الإنسان المستهدف من القدر والبشر -مثله فى ذلك مثل الطائر الحقيقى- ليس أمامه من سبيلٍ غير الفرار، وهنا يكون الفرار هو المعادل للخلاص من متاعب الحياة وهمومها.

وتعتمد القصيدة فى إبراز المغزى الكامن فيها على عنصر "المقابلة"؛ فهذه الطيور السماوية المحلّقة التى تواجه العواصف دون أن تستسلم؛ تقابلها فى المشهد الثانى صورة الطيور الأرضية الخائفة، هذه الطيور التى "أقعدتها مخالطة الناس" فقنعت بما يُقدّم لها من "فُتات"، وتعطّلت مناقيرها وارتخت جفونها واستسلمت لواقعها وفقدت حريتها وإرادتها ولم تُدرك أن سكينه الذبح فى انتظارها؛ فاليد الآدمية التى تهب الطعام هى نفسها التى تشحذ السلاح للقتل.

إنه ضرب آخر من ضروب التماهى بين المخلوقات؛ فهذه الطيور الخائفة لها ما يناظرها فى عالم البشر ممن يبيعون حريتهم بثمن بخس ويتحولون إلى طيور هامدة خاملة تنتظر الذبح فى أية لحظة.

وفى المشهد الثالث ينكشف المغزى تماماً من خلال "المقابلة" بين هذين الصنفين من الطيور : الطيور الطيور أو الطيور المحلقة التى تتعالى على الأرض وتواصل التحليق برغم كل ما يواجهها ويحاصرها. فتظل محلقة أبداً حتى السقوط الأخير، وبين تلك الطيور الأرضية التى (طوت الريش) فى إشارة دالة على الاستسلام وفقدان الإرادة؛ تلك الطيور التى أغراها "الطعام القليل المتاح" وأعمأها عن إدراك ما ينتظرها.

وفى بنية شديدة البساطة، باللغة الكثافة والتركيز يتجسد "المغزى" فى ختام القصيدة فى تلك الأسطر "الحكمية" العميقة :

الجناحُ حياة

والجناح ردى

والجناح نجاة

والجناحُ سدى

إنها الثنائية الكبرى التى تواجهها المخلوقات كلها : ثنائية الميلاد والموت، أو النجاة والردى أو الحياة والعدم، يستوى فى ذلك الطائر والحيوان والإنسان، وما دام الجميع يخضعون لهذه الثنائية فإن العبرة فى اختيار نمط الحياة والانحياز إلى ما يحفظ لهذه المخلوقات حريتها وكرامتها.

وهكذا طمحت القصيدة إلى إعادة تشكيل الواقع وفق رؤية عميقة تكشف للذات فى أوقات احتضارها، فأمنت بالتماهى بين المخلوقات، ودمجت عالم الطير بالإنسان، ولكنها لوّنت رؤيتها بالسواد وانتهت إلى نظرة متشائمة -مستمدة من تجربتها المأساوية- فكان تعبير "الجناح ... سدى" هو محصلة تلك التجربة، وكان لمجىء كلمة "سدى" فى ختام القصيدة دلالة واضحة فى تعميق المغزى وتأكيد.

ولأن (الطيور) هى محور التجربة، فإن صورها ودواها تهيمن على القصيدة هيمنة تامة، وتترأى للقارئ فى تجلياتها المختلفة :

(الطيور مشردة في السموات) : إشارة دالة لنمط الحياة التي تحياها تلك الطيور واختار الشاعر ذاته أن يحياها برغم ما فيها من صعوبات.

• (الطيور معلقة في السموات) : إشارة أخرى إلى ما تواجهه الطيور وأمثالها من البشر من تصارييف القدر وسطوته.

- (الطيور التي أقعدتها مخالطة الناس) إشارة إلى حياة الخنوع والذل والاستسلام.

وتحتشد القصيدة بدوال الطيور من الأسماء والأفعال؛ فمن الأسماء (مناسرها- الريش - الجناح - سكينه الذبح). ومن الأفعال : (يلتقط - رفر - تقاقئ)،

ولا تقتصر الثنائية أو التضاد على طائفتي الطيور : السماوية والأرضية، بل تمتد لتشمل البشر أيضاً من خلال التضاد بين (البشر المستبيحون والمستباحون) وهو تضاد يعمق المأساة التي يحياها الإنسان دون إدراك واع بأبعادها. وهناك أيضاً المقابلة بين (اليد الآدمية واهبة القمح وشاحذة السلاح) وهو تضاد يكشف عن اتساع الرؤية وعمقها، بحيث لا يقتصر على البشر كأفراد بل ينسحب على الجماعات والدوال في إشارات دالة على الواقع السياسي.

وتتردد أبنية النفي الجامدة في سياق الحديث عن الطيور السماوية لتنفى عنها مقاربة الأرض، وتؤكد في الوقت ذاته ما يحاصرها من صعوبات كالتشرد ومواجهة العواصف :

الطيورُ مُشَرَّدَةٌ في السمواتِ ،

ليس لها أن تحطَّ على الأرضِ ،

ليس لها غير أن تتقاذفها فلوأتُ الرياحُ ،

وتتردد بنية النفي ذاتها لتنفى أي احتمال لمخالطة الواقع الأرضي أو البشري :

(رِفْرِف ...

فليس أمامك -

والبشرُ المستبيحون والمستباحون : صاحون -

ليس أمامك غيرُ الفرار ...

الفرارُ للذى يتجلّد ... كلّ صباح !)

وإذا كان "الاندماج" أو "التماهى" بين المخلوقات أو بين عالمى الطيور والبشر هو "المغزى" الكامن؛ فإن اللغة تؤدى دورها فى تعميق هذا التماهى سواء من خلال "الانزياح" الذى أشرنا إليه من قبل باستعارة صفات الطرفين وتذويبها كالصورة الاستعارية "أهدأ، ليلتقط القلب تنهيدة" أو كأن يعتمد إلى مقارنة الأشباه والنظائر وجمعها فى حزمة واحدة فيما يشبه "مراعاة النظير" حيث يتجاور (النخيل - النجيل - التماثيل - أعمدة الكهرباء ... إلخ).

وقد عبّر الإيقاع عن اللجور النفسى بما يشويه من وهنٍ ويأس، فابتعد عن الجهارة التى كانت طابعاً مميزاً للتجارب السابقة، وجنح إلى الهمس والخفوت، وهو ما يتضح من هيمنة الأصوات المهموسة لاسيما الحاء والسين؛ فقد ترددت الحاء كثيراً، ومن أمثلتها :

"الريح - الرياح - المتاح - صباح - الصباح - حصوات - صاحون - حياة - الجناح ... إلخ"، وتتردد السين فى كلمات : "السموات - الشمس - أنسجة - السقوط - سدى - ليس - استسلمت - الخرسانية - سرعان - مناسرها - السهام - الناس - سكينه - سن ...".

وكثيراً ما يجتمع الصوتان معاً مثل (المستبيحون - المستباحون - تستريح - الأسطح - السلاح ...).

وتُسهم الإيقاعات الصوتية فى إبراز الأجواء المصاحبة للتجربة، فهناك الأصوات المنبعثة من الرياح أو العواصف التى تتقاذف طيور السماء، وصوت تنهيدة القلب المتناع وصوت تغريدة الفم العذب، وهناك أصوات الطيور التى "تقأقئ" حول الطعام المتاح بما توحى به من جلبة وتهافت.

ويؤدي الإيقاع الصوتي دوره في الإيحاء بأجواء الخوف أو الفرع التي تحاصر الطيور التي :

سرعان ما تتفرّع ...
من نقلة الرجل ،
من نبلة الطفل ،
من ميالة الظل عبر الحوائط ،
من حصوات الصياح !

فالإيقاع الصوتي المتولد من الفعل (تتفرّع) بما يتضمنه من تضعيف وما يستوجه من إطالة الوقوف على حرف الزاى المشدّد بما يبعثه من ازدواج صوتي يضاعف الإحساس بالفرع. كما يتعمق هذا الإحساس من التجانس الإيقاعي المنسجم في الأبنية التكرارية المتوازية إيقاعياً (من نقلة الرجل، من نبلة الطفل، من ميالة الظل ...) بما تنتظمه من انكسارات تنبعث من وقوع هذه الأبنية جميعاً تحت تأثير الجرس سواء بالجار والمجرور أو الإضافة.

كما يساهم الإيقاع الصوتي في تجسيد صورة الطيور المستسلمة كما يوحي بذلك صوت (القأقة) حول بقايا الطعام، وكما يتمثل في الفعلين (انتخت، وارتخت) بما يبعثه تردّد صوت الخاء غير مرة من إحساس بالخمول والارتخاء.

وقد كثر استخدام القافية الساكنة ليكون السكون هو المعادل للعدم أو السدى، وتراوحت القوافي بين صوت الحاء الساكنة المسبوقة بألف المدّ (الرياح - الصياح - صباح - المتاح - السلاح) وبين صوت الراء الساكنة المسبوقة بالياء الممدودة (الطيور - الأخير - لا تطير - قصير) وتنتهي القصيدة بأصوات المد المنبعثة من كلمة (سدى) ليكون الصوت الأخير الذي يتردد في الفضاء .

لقد كان أمل دنقل بحق هو ذلك الطائر الطائر أو الطائر المحلّق المشرّد الذي لم تحتو الأرض جثمانه إلا في السقوط الأخير !

حديث الزهري

زهور^(١)

شعر : أمل دنقل

وسلالٍ من الوردِ ،
المُحها بين إغفاءة وإفاقة
وعلى كُلِّ باقة
اسمُ حاملها فى بطاقة

* * *

تتحدثُ لى الزهراءُ الجميلةُ
أنْ أعينها اتسعت -دهشة-
لحظةَ القطفِ ،
لحظةَ القصفِ ،
لحظةَ إعدامها فى الخميطة |
تتحدثُ لى ...

أنها سقطت من على عرشها فى البساتينِ
ثمُ أفاقتْ على عَرْضِها فى زُجاجِ الدكاكينِ،
أو بين أيدي المنادين ،
حتى اشترتها اليدُ للمتفضلة العابرةُ
تتحدثُ لى ...
كيف جاءتْ إلى ...

(وأحزانها للملكية ترفعُ أعناقها الخضرَ)

^(١) ديوان أوراق الغرفة (٨)، ص ٣٧٠ - ٣٧١ (الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة - بيروت).

كى تتمنى لى العمر ا
وهى تجود بأنفاسها الآخرة اا
كلُّ باقة ...
بين إغماءة وإفاقة
تتنفسُ مثلى - بالكاد - ثانية ... ثانية
وعلى صدرها حَمَلَتْ - راضية ...
اسمَ قاتِلها فى بطاقة ا

ينقلنا عنوان هذه القصيدة إلى مجال دلالي محدد هو عالم الزهور بكل ما يوحى به من دلالات وإيحاءات وأضداد؛ فالزهور تومئ إلى عالم الجمال والنضارة كما تومئ في الوقت ذاته إلى رحلة العمر القصيرة. وهي ترمز كذلك إلى العطاء حتى النهاية دون من أو انتظار لمكافأة أو ثواب. كما ترتبط الزهور بمناسبات اجتماعية متضادة كالمسرات والأحزان. ولأمر ما ارتبطت الزهور بالمرض والموت إذ درج الناس على إهداء باقاتها تعبيراً عن مشاعرهم الفياضة في تلك المناسبات.

وقد جاء العنوان في صيغة جمع وآثر الشاعر صيغة "زهور" على "أزهار" وإن كان الجمع في الحالتين يشير إلى مجموعة أو باقة من الزهور دون أن يُخصص زهرة بعينها.

ومثل هذا العنوان بعموميته وإبهامه يحيل القارئ إلى افتراضات عدة؛ فقد يفترض أن النص يطمح إلى مقاربات أو مناظرات ما بين الزهور صنيع بعض الشعراء القدماء، ولكنه سرعان ما يبادر إلى نفى مثل هذا الافتراض الذي يبدو ساذجاً في ضوء تجربة الشاعر المعاصر بكل تعقيداتها وبما تصدر عنه من رؤى عميقة تتجاوز النظرات السطحية أو الشكلية للموجودات الخارجية، وهو ما يطرح فرضية مضادة للأولى تفترض أن تكون رؤية الشاعر للزهور في إطار رؤيته العميقة للموجودات كما تجلّت في قصيدته "الطيور" وغيرها من القصائد التي انتظمت ديوانه الأخير "أوراق الغرفة (٨)".

ويشير المقطع الأول إلى أن القصيدة وثيقة الصلة بتجربة المرض التي مر بها الشاعر في أخريات حياته؛ فهي وليدة الغرفة رقم (٨) التي قضى فيها أيامه الأخير وشهدت معاناته المريرة وصراعه مع المرض اللعين الذي عجل بوفاته. وقد شهدت هذه الفترة تحولات جذرية في رؤية أمل دنقل الشعرية فتوارت اهتماماته بقضايا الواقع السياسي والاجتماعي بإحباطاته، وسيطر عليه هاجس الموت، ودفعته تجربة المرض إلى التأمل العميق في قضايا الوجود والوجود، فصار ينظر إلى الموجودات والكائنات باعتبارها كلاً واحداً يخضع لقانون أنلى واحد، ولم يعد يرى ثمة فروقاً جوهرية تفصل بينه وبين

هذه الموجودات، ولعل هذا ما يُفسّر توجهه فى ديوانه الأخير إلى موضوعات تتصل بهذه الرؤية اتصالاً وثيقاً كالخيول والطيور والزهور بل والجمادات كالأسرة، وهو فى ذلك كله لا يصفها وصفاً خارجياً بل يندمج معها فى علاقات حميمة عميقة.

إن أبرز ما يشفُّ عنه المقطع الأول هو وجود علاقة انجذاب وتعاطف بين الشاعر ولسال الزهور التى تسكن غرفته، وهذه العلاقة لا تتم فى ظروف طبيعية وإنما تحدث فى ظروف حرجة مأساوية يتقلب فيها الشاعر بين "الإغماء" و"الإفاقة" أو بين الوعى واللاوعى أو بين الحياة والموت ولذلك فهذه العلاقة لا تقوم على إطالة النظر واستشراف الهيئة وإنما تقوم على "الاختلاس" أو "اللمح" ومن ثم فهى لا تستغرق إلا لحظات زمنية قصيرة ومتقطعة. ومع ذلك فهذه النظرات المختلسة أو "اللمحات" لم تكن مجرد نظرات عابرة بل إنها -على قصرها- تنامت فى وجدانه واستثارت إلى التأمل، فتكشف له من خلالها أن ثمة صلة أو تشابهاً عميقاً بينه وبينها، وأحسّ أنهما شريكان فى التجربة ذاتها، وشبيهان فى رحلة العمر القصيرة، ولذلك فهو "يشخصها" ويتخذها صديقاً، ويفسح لها المجال لمحادثته والإفضاء إليه بهوموها.

ويستأثر المقطع الثانى -وهو أطول المقاطع- بحديث الزهورات الجميلة من خلال تردّد الصيغة الحوارية المتكررة "تحدث لى" وهى تعطى "الحديث" خصوصية وتجعله قاصراً على طرفى التجربة وحدهما. ونلاحظ أن الشاعر ترك الزهور تتحدث وتسترسل فى سرد تجربتها مكتفياً بالإنصات والسماع دون أية محاولة للمقاطعة أو المشاركة أو التدخّل فى الحديث.

وقد جاء حديث الزهور للشاعر فى سياق هاجس الموت المسيطر عليه. وقد بدأت حديثها من نهاية رحلتها لا من بدايتها -لاحظ مغزى ذلك وارتباطه بتجربة الشاعر- أى أن حديثها يبدأ فى تلك اللحظات التى تعرضت فيها للقطف والإعدام فى الخميّة وكيف أفاقت من إغماءتها لتجد نفسها قد سقطت من على عرشها فى الحدائق وصارت سلعة معروضة فى محلات الزهور أو بين أيدي الباعة حتى اشترتها تلك اليد المتفضلة التى أهدتها بعد أن وضعت اسمها على البطاقة.

أليست رحلة الزهور القصيرة تلك بكل دقائقها ورموزها هي ذاتها رحلة الشاعر القصيرة في الحياة ؟

إن حديث الزهور عن رحلتها البائسة في الحياة لم يكن سوى حديث الشاعر نفسه عن تجربته أو رحلته القصيرة في الحياة، ولم يكن هذا "القطف" أو "الإعدام" في الخميعة سوى رمز للنهاية المأساوية التي أحس بها بعد مرضه العُضال. ولم يكن سقوط الزهرات من على عرشها في البساتين سوى رمز لسقوط الشاعر من فوق دوحة الشعر وهو في قمة عطائه ونضجه. وكما أفاقت الزهور من إغماءتها على عرضها في زجاج الدكاكين أو بين أيدي الباعة، فكذلك آفاق الشاعر من إغماءته ليجد نفسه يتقلب بين المعامل والفحوصات وأيدي الأطباء حتى استقر به الحال وحيداً في غرفته كتلك السلال من الورد. وهكذا يتحقق التماهي أو التوحد في أتم صورته بين الزهور والشاعر؛ فقد تعرض كلاهما -فجأة ودون مقدمات- للحظة القطف والإعدام وهما أشد ما يكونان عطاءً وشباباً وعنقواناً -ولم تكن تلك الأعين التي اتسعت -دهشة- اللحظة "القطف" إلا تعبيراً عن هول الصدمة التي أذهلت الشاعر حين هاجمه المرض القاتل وهو في عنقوان عطائه، فكانت الدهشة مرادفاً للحيرة والعجز عن تفسير "الحدث" وتبريره.

إن المغزى الكامن وراء قصيدة "زهور" ليس قضية الموت ذاته : فالموت هو الحقيقة التي لا مفر من التسليم بها لأنه يُذكر بنفسه كل لحظة، ولكن المغزى هو الاندهاش أو الحيرة أمام لغز "السقوط الفجائي" للأحياء في عنقوان الشباب والنجاح، دون تفسير مُقنع أو مُبرر مقبول أو دون فهم للحكمة المختفية وراءه.

لقد اندمج أمل دنقل مع تلك الزهرات اندماجاً تاماً في لحظات الشفافية الفاصلة بين "الموت والحياة"، فأحس أنه سقط في عنقوان شبابه ونضجه الشعري كما سقطت تلك الزهرات من على عرشها وهي تفوح بشذاها لتعطر أرجاء المكان وتملاً الدنيا عطراً وبهجة.

وقد تحقق "التماهى" أو "الاندماج" بصورة واضحة على صعيد الأبنية اللغوية من خلال التوازي؛ فالطرفان -الشاعر والزهور- يقعان تحت تأثير حالات واحدة أو مشتركة كالإغماء والإفاقة، والسقوط من على العرش، والتنفس بالكاد وإن كان هذا الاندماج لا يحول دون الانفصال الجزئى لتحقيق "المفارقة" وهى من العناصر الأساسية التى كلف بها أمل دنقل فى شعره، وقد تحققت "المفارقة" فى غير موضع، كقوله :

تتحدثُ لى ...

كيف جاءتْ إلى ...

(وأحزائها الملكية ترفعُ أعناقها الخضرَ)

كى تتمنى لى العُمُرَ !

وهى تجود بأنفاسها الآخرة !!

هذه المفارقة الغريبة تثير الدهشة والأسى فى الوقت ذاته. فهى تضع الإنسان فى مواجهة حادة حول تصرفاته ومواقفه الإنسانية؛ فتلك الزهور الجامدة حين تجيء لتتمنى العمر لصديقها وهى تجود بأنفاسها الأخيرة، إنما تقدم درساً نادراً فى التفانى والحب والإخلاص والوفاء. كما تؤكد هذه المفارقة -من ناحية أخرى- تلك الصلة الوثيقة التى عقدها الشاعر مع الأحياء؛ وهى صلة تقوم على التعاطف والمشاركة الوجدانية باعتبارهم ضحايا لمفاجآت القدر المزعجة.

ولا تنحصر المفارقة فى هذا الموضع وحده بل تمتد إلى مواضع أخرى حتى إن العنوان ذاته يقوم على المفارقة؛ فهو يوحى بأن الشاعر يتحدث عن الزهور فى حين أن الزهور هى التى تتحدث. وتتمثل المفارقة كذلك فى ثنائية "الإغماء - الإفاقة"، فقد قامت علاقة الشاعر بسلال الزهور -لأول مرة- وهو بين إغماء وإفاقة، ولكن هذه الزهور لا تلبث أن تمر بالحالة ذاتها ليتحقق التوحد فى صورته النهائية :

كُلُّ باقَةٍ ...

بين إغماءٍ ... وإفاقةٍ

تتنفسُ مثلى - بالكاد - ثانيةً ثانيةً

وعلى صدرها حَمَلْتُ - راضيةً

اسم قاتلها فى بطاقة

لقد انتهى أمل دنقل من خلال تجربته إلى أن الموجودات كلها تخضع لمصير واحد، ورأى أن الإنسان لا ينفصل عن هذه الموجودات إلا فى الظاهر لأنها جميعاً صور لحقيقة واحدة؛ فلا فرق بين الطيور والخيول والزهور والإنسان إلا فى الهيئة أو الشكل الخارجى. أما فى الواقع أو الجوهر فلا تمايز أو انفصال بينها، ولذلك فهو ينصهر فيها ويندمج معها ولا يتسنى من ذلك الجمادات^(١) :

"صرت أنا والسريـر

جسداً واحداً ... فى انتظار المصير

واستطاع أمل دنقل أن يخلق حالة شعرية خاصة وهو ينسج خيوط هذه العلاقة الحميمة بينه وبين تلك الموجودات. وبالرغم من خصوصية التجربة فإن القصيدة تبدو أشبه بـ "بكائية" أو مرثية للإنسان عامة، فهى تثير حالة من المشاعر المتباينة التى تختلط فيها الشفقة بالرثاء، وتظهر عجز الإنسان وضعفه أمام سطوة الدهر حين يوجه القدر إليه سهامه فجأة فيتهاوى من على عرشه. وقد جاءت صور الزهور نابضة بالمعانى الإنسانية - من خلال عنصر التشخيص - كصورتها وقد تجلّت فى أحزانها الملكية وهى تجاهد وتغالب أوجاعها لترفع أعناقها الخضراء فى إشارة تؤكد الشموخ والتحدى فى مواجهة القهر والاستلاب. وكذلك صورتها وقد جاءت تتمنى الحياة للشاعر فى اللحظات التى تجود فيها بأنفاسها الأخيرة فى لفحة نادرة إلى قيمة العطاء بلا حدود. كما يبرز معنى التسامح من خلال صورة الزهور وهى تحمل على صدرها اسم قاتلها وهى راضية. وهذه الصورة الختامية تضع القصيدة كلها فى إطار ثنائية كبرى بالقياس إلى الصورة الأولى المضادة التى ترددت فى المقطع الأول؛ فاسم حاملها هو ذاته اسم قاتلها فى تكريس لمعنى التناقض الضارب بجذوره فى أعماق القصيدة.

القطف ... أو السقوط المفاجئ هو المغزى الذى سعت القصيدة إلى إبرازه وإثارة
الوعى به دون أن تنزلق إلى خطابٍ وعظي أو تلهث وراء الشرح والتفسير. وقد تأثرت
أبنية القصيدة بهذا المعنى بدءاً من العنوان الذى جاء كلمة واحدة فقطف معنى المؤثرات
الأخرى كالإضافة والتعريف والوصف والفاعلية، وظهر هذا الأثر على معمار القصيدة
ذاته، فمالت القصيدة إلى القصر بالقياس إلى قصائد الشاعر الأخرى فى مراحلها السابقة،
وانتقل "القطف" إلى الجمل ذاتها، فجنحت إلى القصر وجاءت فى أبسط أنماطها
وتراكيبها مثل : (تحدث لى - ألمحها - اشرنها - سقطت - أفاقت - جاءت إلى -
ترفع أعناقها - تتمنى لى العمر - تتنفس مثلى - تجود بأنفاسها).

وارتكز الزمن الشعرى على أقل الأزمنة تناهياً وهو "اللحظة" ليكشف مغزى
"القطف" وتجلى ذلك فى أبنية الأفعال مثل "ألمحها" بدلالته الزمنية القصيرة كما تتجلى
فى بعض الألفاظ مثل "إغفاءة"، ويتمثل ذلك بوجه خاص فى تردد ظروف الزمان الدالة
على هذا الحيز الزمنى الضئيل مثل :

تتنفسُ مثلى - بالكاد

ثانية ... ثانية

ويتجسد زمن اللحظة؛ لحظة القطف من خلال تكرار هذه الصيغة الزمنية :

تحدثُ لى الزهراتُ الجميلةُ

أن أعينها اتسعت - دهشة -

لحظةَ القطف ،

لحظةَ القصف ،

لحظةَ إعدامها فى الخميعة !

إن لحظة القطف أو القصف أو الإعدام التى تعرضت لها الزهرات الجميلة وهى
تفوح بأريجها هى اللحظة ذاتها التى قُطفت فيها زهرة حياة الشاعر وهو فى قمة عطائه
الإبداعي، وهى اللحظة ذاتها التى سقطت فيها طيور السماء من عليائها. إنها
لحظة السقوط الفجائى التى يروح ضحيتها الإنسان والحيوان والطيور والنبات فى توحّد
مأساوى فاجع.

زهرة الأحيوان

زهرة الأقحوان^(١)

شعر : محمد إبراهيم أبو سنة

وحدها فى البرارى...

... يحاصرها الشوك...

... تأكل أحداقها...

... زهرة الأقحوان

تذكرُ عند المساء...

... الذى فاض فى قلبها

... بالأسى...

تذكرُ بعضَ القلوب الرحيمة

تلمسها فى حنان

حين كان الأمان

... وارفاً...

وأغنى الكمان

تصطفى عودها...

لتراقصه

والندى مهرجان

تذكرُ هذى الوجوه

^(١) ديوان رقصات نيلية ص ٧ - ١١.

... التى لم تُعدْ
... منذ غابتْ
والنسيم الذى جفَّ
... ماء الغدير المهاجر
حلم الزمان
وحدها... زهرة الأقحوان
تنحنى للعواصف...
... يمتصها حُزْنُها...
تعرفُ الآن...
... أن الذى كانَ كانُ
لن يعود لها ما اشتتهته...
... ولن يسبح البدر...
... بين تلافيف أوراقها...
مثلما كان يفعلُ دوماً
حين كانت تتنُّ...
... بين أيدي الحسان
ليتها تستطيع الرّحيل...
... إلى حيث تلقى
... أحبَّتها...
حيث يجرى نهارٌ من الماءِ
بين الفصون اللدان

ليتها تستطيع الدخول...

... لصيف طفولتها من جديد

... ليتها...

ليتها... لوعة من سراب

يُراقُ وتعجزُ عنه اليدانُ

وحدها...

زهرة الأقحوان

تأملُ هذا الرحيلَ

... الطويل الذي تشتهييه...

... يفارقها...

وهي تبقى هنا...

... تنحنى...

لاعتقال المكان

يدور عنوان القصيدة فى المجال الدلالى لعالم الزهور ولكنه يبدو أكثر خصوصية. وتحديدًا من عنوان القصيدة السابقة؛ فهو يشير إلى زهرة بعينها، هى زهرة الأقحوان؛ وهى زهرة بيضاء، ورقها كأسنان المنشار، وقد كثر فى الشعر القديم تشبيه الأسنان بها للنساعة والغضاضة والنضارة.

والأقحوانة فى القصيدة -لا تتحدث بلسانها- وإنما تتجلى من خلال بنية السرد على لسان السارد أو الحاكي. وهى تلوح -منذ البداية- وحيدة فى البرارى أو الصحراء، يحاصرها الشوك، تأكل أحداقها، وهى إشارات تدل على وجودها فى أجواء غير طبيعية، وكأنها انتقلت من بيئتها المعشوشبة الخضراء المناسبة للنمو إلى بيئة أخرى فامتحتت بالوحدة والاعتراب. ويلوح هذا الاعتراب بأبعاده "المكانية" و"الزمانية" و"النفسية"؛ فعبارة (وحدها فى البرارى) تحيل إلى البعد المكانى أو (العزلة المكانية) حيث تنفرد وحدها فى تلك البرارى مقطوعة عن مثيلاتها من الأزهار، ولا شئ حوّلها سوى "الشوك" الذى يحصارها، وهو إضافة سلبية أخرى إلى الحصار المكانى، فالشوك بدلالته السلبية يبدو أشبه بسياج يحول بين هذه الزهرة وعالمها، ويحجبها عن ممارسة دروها الفاعل، ويقطعها عن التواصل مع أحبابها، ويضيف إلى آلامها ومعاناتها ومحتنتها الناجمة عن الوحدة والعزلة آلاماً وأوجاعاً وهموماً أخرى، ويقيم أمامها حواجز وسدوداً تحول بينها وبين العطاء الذى درجت عليه، فلا تستطيع أن تنشر شذاها وأريجها مثلما اعتادت. وقد أسلمها هذا الواقع المخيف إلى فعل تدميرى أو "انتحارى" تعكسه الصورة المجازية "تأكل أحداقها" بما توحي به من دلالات الإحباط والعجز والسأم.

وقد عبّرت بنية السرد تعبيراً دقيقاً عن هذه الأجواء المسمومة التى تتنفس فيها زهرة الأقحوان؛ فنأخّر المدلول وتقدّمت دواله الشاهدة على هذا الواقع؛ فتصدرت (الحال) ندالة على الوحدة القاسية والمتلبسة بالجار والمجرور الدال على الغربة المكانية (وحدها فى البرارى)، واستتر المدلول تحت تأثير الإضافة فى الحال (وحدها)، والمفعولية فى الفعل (يحاصرها) وخضع للإضافة مرة أخرى فى مركب الإضافة (أحداقها)، وامتدّ

(الحال) من خلال الجملتين الفعليتين (يحصرها الشوك)، (تأكل أحداقها) فى تصوير دقيق لواقع الأقحوانة المتأزم. ولم تتجل الزهرة عياناً إلا بعد أن نسج السرد تفاصيل واقعها المحاصر بالغربة والوحدة والذبول.

ولا تملك الأقحوانة المحاصرة فى ظل هذا الواقع المحبط إلا أن تلوذ بالذكرى، فتستحضر (عند المساء) وهو الزمن الملائم للتذكر والاستدعاء - تستحضر زمنها الأثيرى الذى فارقتة، وهو - كما تشير إليه الدوال - زمن مفعم بالمشاعر الإنسانية الدافئة (القلوب الرحيمة - العنان - الأمان الوارف)، كما أنه مسكون بالبهجة والنضابة والتجدد والعطاء كما يتمثل فى الدوال : (أغانى الكمان - الندى - تراقصه - مهرجان).

ويشير تكرار بنية فعل (التذكر) إلى الهوة الشاسعة بين الحاضر والماضى، وتؤكد الرغبة الملحة للذات فى مخاصمة الواقع وتجاوزه والفرار منه، بعد أن حجبتها هذا الواقع عن كل ما هو إنسانى، فصارت تتذكر الوجوه الغائبة وتعاين عناصر الحياة المفقدة (النسيم الذى جفّ، ماء الغدير المهاجر)، واتسعت دائرة التذكر أمامها لتستوعب حلم الزمان أو العمر :

تتذكرُ هذى الوجوه

التي لم تعد

منذ غابتْ

والنسيم الذى جفّ

ماء النسيم المهاجر

حلم الزمان

وتعود بنية الحال التى بدأت بها القصيدة تطل من جديد فى إحدى

تجليات الزهرة :

وحدها... زهرةُ الأقحوانِ

تنحنى للعواصف...

يمتصها حزنُها

تعرفُ الآنَ...

أنَّ الذي كانَ كانَ

لم تجد هذه الزهرة البائسة غير أن تنحنى للعواصف وأن تنكفىء على أحزانها بعد أن وعت تفاصيل واقعها وأدركت أنه لم يكن بديلاً عن الماضي الضائع أو الزمن الجميل المفقود، ولم يعد أمامها غير الحلم بالرحيل عن المكان والأمل في مقاربة أحبابها وزمنها الأثيرى الضائع، وتحتشد بنية (التمنى) لتكثف هذا الحلم المستحيل :

- ليتها تستطيع الرحيلَ

إلى حيث تلقى أحبَّتها

- ليتها تستطيع الدخولَ

لصيف طفولتها من جديدُ

- ليتها...

ليتها... لوعةً من سرابٍ يُراقُ

وتعجزُ عنه اليدانُ

وتطل بنية الحال المحورية (وحدها) في مشهد ختامى، وفي مفاجأة غير متوقعة مصحوبة بتحول مفاجيء في مسار التجربة، ويتحقق هذا التحول من خلال "المفارقة"، فقد تحوَّلت الرغبة الجامحة في الرحيل عن المكان، هذه الرغبة تحولت إلى النقيض، وبلغت الرغبة في مطاردة الإحساس بالرحيل حدَّ "الاشتهاء" لتبقى الزهرة - الذات في المكان ذاته - لا حُبًّا فيه أو تَكْيُفًا معه ^{منذ سور الأنعام} بل سعيًا إلى محوه ومحاصرته واعتقاله أخذًا بمبدأ القصاص العادل، وانتقامًا لما نالها من أذى، ودفعًا لما يمكن أن يلحق أمثالها من ضرر، وكأنها انتهت من خلال معاناتها وتجربتها المريرة إلى أن هذا المكان لا يستحق سوى المحو أو الاعتقال :

وحدها...

زهرة الأقحوان

تأملُ هذا الرحيل

... الطويل الذى تشتهيه يفارقها

وهى تبقى هنا...

تتحنى

لاعتقال المكان

.....

ما الذى يمكن أن تومىء إليه زهرة الأقحوان؟ وما المغزى الذى تسعى القصيدة

لطرحة؟

إن القراءة تشير إلى غلبة الصفات الإنسانية على الصفات الزهرية؛ فزهرة الأقحوان تكتسب صفات ترتبط بالإنسان، كالتذكر (تتذكر بعض القلوب الرحيمة)، والتأمل (تأمل هذا الرحيل الطويل) والمعرفة (تعرف الآن أن الذى كان كان) وكلها عمليات ذهنية أو عقلية لا شأن للزهرة الحقيقية بها. وهى -أى الزهرة- تمارس أفعال البشر وتسلك سلوكهم وتمتلك مشاعرهم، "فتتحنى للعواصف"، و"تحزن" (يمنتصها حزنها)، و"تشتهى" وتعرف أنه لن يعود لها ما اشتتهته، و"تشتاق لصيف طفولتها" وتحلم ككل البشر.

وتنحصر علاقات زهرة الأقحوان فى البشر، فهى تتذكر "الوجوه" التى رحلت ولم تعد، وتتمنى الرحيل إلى "أحببتها" وتحن للطفولة، وتتذكر "القلوب الرحيمة". هذه الدلالات والإشارات تومىء إلى أن زهرة الأقحوان ليست إلا إسقاطاً أو قناعاً تخفت فيه الذات لتجاهر برفضها لواقع مكاني فقدت فيه إنسانيتها وأمنها، وحوصرت مكانياً وزمانياً فانقطعت عن كل ما يصلها بالأحبة أو بالحياة فى تجددتها ونضارتها، ولم تملك إلا أن تفتح ذاكرتها لاستحضار الزمن الجميل المفقود لتلوذ به فى مواجهة الواقع الذى

استحال إلى سجن كبير. وقد وجدت أنه لا خلاص لها إلا بالرحيل عن هذا المكان أو هذه "البرارى" الموعلة فى الوحشة والجذب. ولم يرتبط حلم الرحيل بالمكان وحده بل بالزمان أيضاً، فتمنت الذات الأقحوانة لو استطاعت الدخول فى صيف طفولتها من جديد، وطالت أمنياتها الواقع فتمنت أن تكون لوعة من سراب، ولكنها تحلّت فجأة عن كل أحلامها بالرحيل، وتملكتها ثورة نفسية عاصفة بفعل التراكمات والضغط النفسى الهائلة، فطمحت - لا لفك الحصار المكانى عنها - بل لمحو المكان ذاته، وهو ما عبّرت عنه بـ "اعتقال المكان".

.....

لا يمكن للذات أن تمارس دورها الفاعل فى الحياة إذا حوصرت مكانياً ونفسياً... هذا هو المغزى الذى تسعى القصيدة إلى طرحه؛ فالذات تفقد مقومات الحياة إذا حيل بينها وبين ما تحبه وتألّفه وتأنس إليه، وتقع فريسة للوحدة و"الفقد" إذا أقيمت حولها الحواجز والسدود مثلها فى ذلك مثل الأقحوانة المحاطة بسيّاح من الأشواك.

وقد توزعت القصيدة بين ثنائية حادة تبعاً للثنائية التى تقلبت الذات بينها حين انشطرت بين مكانين وزمنين متباينين، وتنحصر هذه الثنائية فى دائرتى الغياب - الحضور؛ غياب الجمال والحرية والأنس فى مقابل حضور القبح والقيود والوحدة. وتتعاون مفردات الطبيعة - باعتبار التجربة تتكئ على عنصرٍ من عناصرها - فى إبراز هذه الثنائية؛ فهناك عالم الجفاف الموحش بمفرداته مثل : (البرارى - الشوك - السراب - العواصف - النسيم الذى جفّ - ماء الفدير المهاجر) فى مقابل غياب عالم النضارة والتفتّح والتجدّد المقترن بالزمن المنصرم ويتمثل فى هذه الدوال : (الفصون اللدان - الأمان الوارف - الندى - نهر من الماء يجرى).

وتبدو زهرة الأقحوان مسلوقة الإرادة وسط هذا الجو المغمم بالجفاف، ولذلك فأفعالها تنحصر فى أوضاع سكونية وترتبط بعمليات ذهنية لا أثر فيها للحركة مثل (تتذكر - تتأمل - تعرف)، وتنعكس عليها مؤثرات الواقع فتمارس أفعالاً وسلوكيات

قهريّة (تنحنى للعواصف- يمتصّها حزنها) وتبدو عاجزة عن الفعل فتكتفى بالأمنيات والأحلام (ليتها تستطيع الرحيل...).

وتؤدّي بنية النفي دوراً واضحاً في تكريس واقع الذات وما تواجهه من إحباط :

- لن يعود لها ما اشتتهه.

- لن يسبح البدر بين تلافيف أوراقها.

- هذى الوجوه لم تعد منذ غابت.

وتلفتنا في القصيدة ظاهرة الفراغات الطباعية أو النقاط المتناثرة عبر الأسطر، وهي تؤدّي دوراً إضافياً في تعميق التجربة؛ فهي تعكس أجواء الفراغ التي عاشتها الذات المحاصرة بالعزلة، كما تُشرك القارئ في التجربة وتسمح له بالإضافة فضلاً عن دورها التدويري في وصل الإيقاع وتحقيق الدفقة الشعورية الواحدة.

.....

إن زهرة الأقحوان ليست هي الذات المتكلمة أو الشاعرة فحسب، بل إنها رمز لكل ذات فارقت مكانها وزمانها المسكونين بالجمال والدفء والبهجة وسيقت إلى زمن ومكان آخرين يضجّان بالجمود والقيود والجهامة والقبج.

فضة تتعلّم الرّسم

فضة تتعلم الرسم^(١)

شعر : عبد الله الصيخان^(١)

استحضار

...

وحدى هنا

غادرتنى المليحةُ

أشرعَ هذا الممرُّ لها بابهُ

فخطتُ خطوتين

نوتُ أن تعود فعادت

هى الآن تخرج من ساعدى

فضة الآن ترسم قابلة ونساءً وأنفاً وأذناً وعين

ثم ترسم مدرسةً وأسرّة نوم وترسم خطين

وعصفورة بين خطّ وعين

- أترانى؟

- أجل

^(١) شاعر سعودي معاصر.

^(١) ديوان (هواجس فى طقس الوطن) ص ١١ - ١٨.

منذ أن سافرت للكوى المغلفة

نكهة مشرقة

اضحكى... اضحكى

بيننا الكأس والتبغ والأروقة

فضة الآن ترسم جمجمةً وحقولاً

وتسألنى عن أبى

- كان نهرًا من الضوء والأمثلة

كان يعشق طين الجزيرة حتى البكاء

ويروى عن الموجة المقبلة

فضة الآن ترسم أسرارها فى ذراعى

وتقضم تفاحة للضحك

آه، ما أملحك!

آه، ما أملحك!

تستحيل حصانًا حوافره فى دمي

ثم تمضى إلى الضحك الموسمى

وتحمل كأسًا من النار حتى فمى...

- أترانى؟

- أجل

جهة مورقة

وخيولاً على الصمت مستفرقة

فضة الآن ترسم بحراً وأشرعة وفضاءً صغير

وتحتال حين أقايضها :

أشترى بحرك الفجرى وأعطيك حقل صهيل وملة طين...

وأطلق عصفورتى فى الفضاء الصغير

فضة الآن ترسم طفلاً وتسأله عن مواجع كفيه... تبعته

للدروس.

يحمل الطفل دفتره المدرسى ويلبس كوفيةً وعقال قصبٌ

- أترانى؟

- أجل

شفة من هب

يا غناء التعب

يركض الطفل فى تعبى فيطيح التعب

- إيه يا فضة العربية

حدثينى فإن الصباحات مرتبك وجهها

حدثينى فكم بللتى الغيوم وصادرنى شارع... شالنى

فضة الآن جالسة بين صمتي وبينى

تفرّ المليحة... تخلع خلخالها وتواريه عن عينه

ثم ترسم طفلاً بلا أحذية

- هنا محكمة!!

نستحيل بحجرتها قاعة للقضاء وأخرى بها المائلون إليه بتهمة قلب الأمور وأخرى بها الصامتون وأخرى بها الناطقون بغير حديث وفي آخر الحجرات الشهود

- الشهود... الشهود!!

"نذت عن صبي يبيع الأحاديث والصحف العربية

إيماءة للحضور وجلجل في آخر الصف صوت نساء ولغط

وكرت يا حدى الصفوف حبيبات مسبحة...

تنحج شيخ... توضاً بالأرقية

- هنا محكمة!!

رفعت جلسة اليوم

فاخلعوا الأردية

- اترانى؟

- أجل

أو أرى نكهة فى السرير
والفضاء صغير... صغير
لا يتسع

فضة الآن ترسم كأساً وترفعها : "صحتين"
هل ترى هذه الكأس أو هذه الفرس الجامعة؟
كنت أعدو بها - أين كنت-؟
فى حقول الهوى
ليلة البارحة

وقفت
سألتنى المليحة عن شأها
جلست
عقصت شعرها
طلبت كوب شاي وتبغ
وضعت وجهها فى ذراعى... بكت
واستدارت إلى
قبلت - فى المهجير - فرس مهرها
سألتنى عن الشك كيف يجيء
- إذا حاصرتك المخافات يا امرأة الخوف : وسوس فى صدرك الطفل واعتمرت وجهك
المستبد
عبائته الباهتة
- أترانى؟

- أجل

لغة صامتة

شالها ضائع

ضيعة متى؟

طلبت كأس ماء وسيجارة واحتمت بالبكاء

- أترانى؟

- أجل

جمعنا المواجه يا فضة العربية وانتعلت فمنا لغة

القاعدين وهذبنا الشمع وارتحلت فى الدم العربى الخيانات

ضاعت القافلة

رسمت قطة ذات عينيْن واسعتين

وصحن حليب وخيطاً تمارس قتل الفراغ به

صرخت

- أترانى؟

- أنا لا أرى

استحلت أنا وردة فى مدائن هذى البلاد

وحولت عيني أحصنة للسباق وخبزاً له نكهة الفقراء وساومت كل الذين يبيعون لون

القصائد أن أشتريها

تحولت

تسبيحة للبلاد وتعويذة للسفر

- إيه يا فضة العربية كيف أرى؟

فضة الآن ترسم باباً وتحكم إغلاق مزلاج الخشبى

ثم ترسم بيتاً وتمحوه

بيتاً وتمحوه

بيتاً وتمحوه

ضائعة في الصباح ملامح منزلنا العربي
وضائعة في المساء إذا جعلته النساء خمراً من الضوء
كيف أرى؟

فضة الآن تطلبني واقفاً للغناء

- سأفتح نافذة لبكاء البساتين،

نافذة لارتحالات وجه البلاد معي

لا تطلبى صوتي الآن

حنجرتي صادرتها المسافات

كوني معي الآن يا فضة العريية

كوني معي

لنبكى على ما جرى

نقطة البدء فى القصيدة الحديثة كما ذكرنا من قبل -هى "العنوان"، فهو أحد المفاتيح الهامة للدخول إلى عالم القصيدة. وعنوان قصيدة "الصيخان" يتكون من جملة اسمية مكتملة الأركان، وأول ما يطالع القارئ فى العنوان هو وجه "فضة" أو صورتها، فمن تكون "فضة"؟ هل هى فتاة ما محددة الملامح والهوية؟ أم أنها "رمز" يتوسل به الشاعر لفكرة ما؟ ولا يغيب عن بالنا فى كلتا الحالتين ما يحمله الاسم ذاته من دلالات، كالقيمة والنقاء واللون والأصالة... إنه رمز يد الخصوصية والخصوصية فى مجتمع الشاعر بصفة خاصة.

غير أن "فضة" لا تبدو صورة هلامية تسبح فى السديم لأن الركن الثانى من جملة العنوان حدد شيئاً من ملامحها، ووضعها فى موقف محدد، وفى زمن محدد؛ فهى "تتعلم" أى تمارس فعلاً ينتقل بها من وضع ماضوى إلى وضع "أنى"، كما أن المفعول به (الرسم) ينفى عنها الجهل، ويشير إلى أنها ليست فى طور التعلم أو اكتساب معارف جديدة، وإنما يدل على أنها تمارس فعل الخلق والإبداع والابتكار والتشكيل؛ فالرسم خلق، والرسم ضد المحو والفراغ، وهو ليس محاكاة للواقع أو تقليدًا له، وإنما هو إعادة خلق الواقع وتشكيله وهكذا يهيئنا العنوان لاستقبال عالم القصيدة، وتنسج أجوائها.

وفيما يشبه العنوان الجانبي الذى يمهد لبداية مشهد درامى، يضع الشاعر كلمة "استحضار" كإطار زمنى، وقد اختصها -وحدها- بسطر شعري لبثت القارئ إلى أهميتها فى تأطير "الحدث". ولا يكون "الاستحضار" إلا لشيء حدث فى زمن مضى، قريباً كان أو بعيداً، وقد وعته الذاكرة واختزنه، وهو ما يصنع "مفارقة" بين زمن اللحظة الراهنة المائل فى العنوان، وزمن استحضار الحدث...

وفى إطار "الارتجاع" أو "الاستحضار" تمثل صورة الصوت المتكلم أو العاكي وهو فى وحدته المكانية حيث يشير إلى ذلك ظرف المكان (هنا)، ولم يفتح الشاعر عن هوية هذا المكان أو صفاته، بل أثر أن يحتفظ بخصوصيته. ولكن هذه الوحدة أو العزلة التى تحاصر الذات عزلة طارئة استجدت بعد مغادرة المليحة، فمن تكون هذه المليحة؟

هل هي امرأة معينة؟ أم هي رمزٌ لزمن ماضوى جميل، خاصة بما تشي به تلك الصفة من دلالات شعرية تراثية تستحضر التاريخ العربى فى أنضر عصوره؟ ويكتنز الفعل (غادر) بشحنات دلالية، فهو فضلاً عن الإيحاء بالرحيل والسفر يمنح التجربة إيقاعاً معاصراً ويحيل على معنى (المغادرة) أو (الارتحال) فى السفر عبر الموانئ والمطارات، ويمتد هذا الإيقاع العصرى فى صورة "الممر" الذى أشرع بابه للمليحة المغادرة، وهو ما يشير إلى أن ثمة حاجزاً يسمح بالانفصال بين طرفى التجربة (الشاعر - المليحة)، ولكنها - مع تهيؤ الظروف المهيبة على الرحيل (الممر) فإن المليحة بدت مترددة وعزمت على العودة بعد أن خطت خطوتين، وها هى الآن تعود فى صورة جديدة.

إنَّ خروجها من ساعدى الشاعر يضع العلاقة بينهما فى إطار خاص؛ فقد صارت بعضاً منه بعد أن منحها قوته وهويته، وأعاد تشكيلها تبعاً لإرداته وطموحاته، وصار هو الطرف الأقوى الذى له القوامة بما ملك من قوة وأحلام وطموح.

.....

وتبدو "فضة" فى المشهد الثانى وهى تواجه حاضرها وتمارس فاعليتها بعد أن توغلت فى جسده وتوحدت به وتشكّلت تشكيلاً جديداً، فشرعت فى أولى تحولاتها ترهص بميلاد جديد بدلالات (القابلة والنساء)، وتبشّر بالخصوبة والكثرة إذ القابلة واحدة والنساء كثيرات، وهى ترسم مخلوقات جديدة محدّدة الهوية والملامح (الأنف والأذن والعين) وهى أبرز الملامح التى تشكّل الوجه فضلاً عن دلالات الحواس؛ فالأنف يقترن فى الذاكرة التراثية بالأنفحة والإباء والشموخ، والأذن لاستقبال ما ينطق به الواقع، والعين لمعاينة هذا الواقع المشوّع. وهذا الخلق الجديد يستوجب واقعاً جديداً يناسبه ويوازيه، ومن هنا تكون الحاجة ماسة إلى وجود ما يضمن هؤلاء المواليد الجدد ألا يكونوا كسابقهم، ولذلك فهى ترسم (مدرسة) لتهيئ هذا الجيل الجديد لمستقبل جديد، وترسم "أسرة نوم" ليرتاح المتعبون - فى إشارة إلى مفردات واقع جديد، وهى

فى سعيها الحثيث لتغيير الواقع تستشرف للمستقبل وتحدد خطوطه الواضحة وترعى تلك الحرية الوليدة كما ترمز إلى ذلك صورة العصفورة المصونة بين الخط (الطريق الواضح المحدد المعالم) والعين (الرؤية الثابتة النافذة والحارس اليقظ). ويُجسّد "الحوار" بين الشاعر وفضة وعيها بمعطيات الواقع، وإدراكهما لحتمية تغييره ويتولد الأمل فى المستقبل من تلك الكوى المغلقة الدالة على الواقع المظلم.

أترانى؟

أجل

منذ أن سافرت للكوى المغلقة

نكهة مشرقة

اضحكى اضحكى

بيننا الكأس والتبغ والأروقة

وفى تحوّل آخر نطالع فى المشهد الثالث. صورة فضة وهى ترسم "جمعمة" و"حقولاً"، فى مقابلة أو مزاجية بين الماضى والحاضر فالجمعمة رمز للماضى عقلاً وفكراً وتاريخاً وكأنها تستحضر صورة العقل العربى أو التاريخ العربى أو الذاكرة العربية أو صورة الآباء والأجداد الذين عاشوا على تلك الأرض وتصلهم بحاضرها حيث لا قيمة للحاضر والماضى. وفى عطف "الحقول" على الجمعمة ما يؤكد هذا التوحّد والانصهار. ويعود "الحوار" ليكشف صورة هذا الماضى المجيد؛ فالأب رمز الماضى القريب "كان نهراً من الضوء والأسئلة" وهى صورة تضع الحاضر فى مأزق إزاء الماضى، وتحاكم "الابن" وتدينه لتخليه عن طباع والده وصفاته، وتفريطه فى مكتسباته وإنجازاته، فالماضى مشحون بالخصوبة والنور والوضوح والتفتّح والسعى للمعرفة وإدراك الحقيقة وعشق تراب الوطن، كما كان الأب قادراً على استشراف المستقبل والتنبؤ بأحداثه :

فضة الآن ترسم جمجمةً وحقولاً

وتسألنى عن أبى

- كان نهرًا من الضوء والأسئلة

كان يعشق طين الجزيرة حتى البكاء

ويروى عن الموجة المقبلة

هذه الصورة المشرقة للإنسان فى الماضى تستثير الحاضر وتحاكمه، وتزيد من خصوصية العلاقة بين طرفى التجربة، وتتحوّل فضة إلى صورةٍ من صور الغواية لاستتارة عاشقها وإغرائه بمواصلة دور أبيه :

فضة الآن ترسم أسرارها فى ذراعى

وتقضم تفاحة للضحك

آه، ما أملحك

وتؤتى هذه الغواية ثمارها، فتتأجج الجذوة الكامنة فى الأعماق، وتتحوّل فضة إلى حصان جامح ينشب حوافره فى دماء العاشق، وهى صورة نابضة بالتأجج والاشتعال والاحتدام وتمتد أساليب الغواية بالإيماء إلى "الضحك الموسمى" وصورة "كأس النار" التى تحملها فضة وتقربها من فم العاشق فى إشارة تحذيرية إلى تبعات العشق؛ عشق الأرض والوطن، ويعود "الحوار" من خلال صيغة السؤال المحورية "أترانى" ليجسد تحولات الصراع أو المواجهة النفسية فى أطواره المتباينة، صعوداً وهبوطاً :

- أترانى؟

- أجل

جهةٌ مورقة

وخيولاً على الصمت مستفرقة

لقد أفلحت فضة فى أن تبشّر بالإثمار والخصوبة (تغيير الواقع)، وها هى الآن
تمارس دوراً أكثر فاعلية كما توحى به دلالات البحر والأشعة والفضاء، وها هو عاشقها
يقايضها - فى طور متكافئ من أطوار العلاقة - بحقل الصهيل (الثورة الجامحة) وسلّة
الطين (الخصوبة والانتماء إلى الأرض) مقابل الحرية الوليدة دلالة العصفورة التى تنطلق
فى الفضاء الصغير :

فضة الآن ترسم بحراً وأشعة وفضاءً صغيراً

وتحتال حين أقايضها :

اشترى بحرك الفجرى...

وأعطيك حقل صهيل وسلّة طين...

وأطلق عصفورتى فى الفضاء الصغير...

وفى مشهد جديد تؤكد فضة وعيها بتوفير المناخ الملائم للمستقبل الجديد، فهى
ترسم طفلاً، وتعتنى بمواجه كفيه وتبعثه للدروس، وتحرص على تأكيد هوية الطفل
الشديدة الخصوصية (الكوفية وعقال القصب)، وتتردد البنية الحوارية فى هذا الطور من
أطوار التحول - لتكتف الحدث :

- أترانى؟

- أجل

شفة من هب

يا غناء التعب

يركض الطفل فى تعبى فيطيح التعب

وتمضى القصيدة فى منح أسرارها للقارئ، وتتكشف صورة فضة العربية تلك
الذات الطامحة إلى الحرية أو رمز الأرض العربية الظامئة لفجر جديد - ويبدأ العاشق
العربى فى البوح بهومومه ومواجهه بما يحاكم الواقع العربى ويدينه :

- إمة يا فضة العربية...

حدثيني فإن الصباحات مرتبك وجهها

حدثيني فكم بللتى الفيوم وصادرنى شارع؛ شالنى

واستبد بطفل، بدفتره المدرسى ويلبس كوفية

وعقال قصب

وفى مشهد جانبى يعكس الوضع السلبى المتأزم، تبدو (فضة) وقد حال الصمت

بينها وبين العاشق العربى، وتمر بظور آخر من أطوار التحول الذى يتفق ومعطيات هذا

الواقع السلبى وتند عنها إشارات الغضب والرفض والاحتجاج :

تفز المليحة

تخلع خلخالها

ثم ترسم طفلاً بلا أحذية

ويتحول مشهد المحكمة إلى صورة أخرى من صور إدانة الواقع بما ينطوى عليه

من سلبيات، وما يخالطه من زيف وخداع وتضليل وتناقضات :

- هنا محكمه !

تستحيل بحجرتها قاعدة للفضاء، وأخرى بها المائلون إليه بتهمة قلب الأمور،

وأخرى بها الصامتون، وأخرى بها الناطقون بغير حديث، وفى آخر الحجرات الشهود.

- الشهود... الشهود

ندت عن صبى يبيع الأحاديث والصحف العربية إيماءة للحضور وجلجل فى

آخر الصف صوت نساءٍ ولغطٍ، وكرت بإحدى الصفوف حبيبات مسبحة... تنحج

شيخ... توضأ بالأرقية.

- هنا محكمة!

رُفعت جلسة اليوم...

فاخلعوا الأردية

وتتدخل البنية الحوارية المحورية لتقطع الوصف السردى للمشهد كاشفة عن
شعور حادّ بالعبثية والتشاؤم :

- أترانى؟

- أجل

أو أرى نكهة فى السرير

والفضاء صغير... صغير

لا يتسع

وفى ظلّ هذا الواقع المتخاذل تختلط الأمور وتنكفئ (فضة) على ذاتها،
وتبحث الذات عما يُلهيها أو يُسليها :

فضة الآن ترسم كأساً وترفعها : "صحتين"

هل ترى هذه الكأس أو هذه الفرس الجامحة؟

كنت أعدو بها -أين كنت-؟

فى حقول الهوى

ليلة البارحة

ويبدو الواقع بمشكلاته الجسام أكبر من أن تحركه طموحات فضة، فتنتقل من
الرمزى إلى المحسوس، وتتجسّد فى صورة امرأة تمارس مفردات حياتها وتحتّمى من
واقعها الجهم بالبكاء وقد حاصرتها المخاوف والشكوك، وتعزّى أمامها الواقع بمخازيه
وسلبياته :

جمعتنا المواجه يا فضة العربية

وانتعلت فمنّا لغة القاعدين، وهذبنا الشمع وارتحلت

فى الدم "برىّ الخيانات"، ضاعت القافلة

ضياح القافلة... هو المحصّلة الحتمية لواقع التخليط والنكوص والخيانة، وتواجه
التجربة بالإحباط، والتحول السلبي، وتستحيل أدوات الرسم (التغيير) الفاعلة بيد فضة

إلى أدوات تمارس بها قتل الفراغ، ويصير العاشق العربى غير قادر على رؤية الواقع المعتم
أو معاينته بعد أن عجز عن تغييره :

رسمت قطعة ذات عينين واسمتين وصحن حليب

وخيطة تمارس قتل الفراغ به

صرخت :

- أترانى؟

- أنا لا أرى!!

استحلت أنا وردة فى مدائن هذى البلاد، وحوّلتُ عينيّ أحصنة للمباق وخيزاً له
نكهة الفقراء، وساومتُ كلّ الذين يبيعون لون القصائد أن أشتريها...

تحوّلتُ تسبيحة للبلاد وتعويذة للسفر

- إيه يا فضة العربية، كيف أرى؟

لقد حاولت فضة أن تغيّر واقعها، وترسم مستقبلاً مبشراً، ولكن مصطيات الواقع
كانت أكبر من سعيها، فعجزت عن الصمود والمواجهة، وتماهت مع الواقع، وانتهت
تجربتها بالإخفاق، وها هى فى مشهد محبط، تمارس إرادتها سلباً، فترسم رسوماً تكرّس
واقع الانغلاق والكبت والتفوق والانكفاء (الباب المحكم الإغلاق- المزلاج الخشبى).

وها هى تتردد بين النقيضين (فترسم بيتاً وتمحوه) فى صورة لتعانق زمنى
الحضور والغياب والوجود والمحو وفى استحضار حىّ للمشهد الطللى القديم (أخطُ
وأمحو الخط) بما يصاحبه من صور الخراب والغياب والتشاؤم (الغريان الوقّع)، ويتردد
فعل (الرسم- المحو) ثلاث مرات تكريساً لحالة التردّد والتشتّت والتراجع، عبر زمن
مفقود لتنتهى التجربة بالمحو وضياع الملامح وضبابية الرؤية :

فضة الآن ترسم باباً وتحكم إغلاق مزلاجه الخشبى

ثم ترسم بيتاً وتمحوه

بيتاً وتمحوه

بيتاً وتمحوه

ضائعة في الصباح ملامح منزلنا العربيّ

وضائعة في المساء إذا جعلته النساءُ خماراً من الضوء

كيف أرى؟

وهكذا انتهت تجربة الشاعر المغنى، عاشق الأرض وطين الجزيرة بالإخفاق،
وتباعدُ المسافة بينه وبين حلمه، ولم يعد يملك غير البكاء على الطلل بعد أن فقد أثمن ما
يملكه إنسان حريته وصوته...

فضة الآن تطلبني واقفاً للفناء

- سأفتح نافذة لبكاء البساتين، نافذة لارتحالات وجه البلاد معى

لا تطلبى صوتى الآن

حنجرتى صادرتها المسافاتُ

كونى معى الآن يا فضة العربية...

كونى معى

لنبكى على ما جرى

وقد طمحت القصيدة إلى بناء درامى، وتحقيق لها بعض عناصره كالحوار والبنية
السردية أو بنية الحكى وتعدّد المشاهد، واستطاع الأداء اللغوى أن يجسّد هذا الواقع
السوداوى الذى لم تُفلح فضة أو الشاعر فى تغييره، فظلّ رسماً قاتماً معطلاً، وتبنى أغلب
المشاهد على تلك الجملة المحورية التى تجسّد سعى فضة إلى تحريك الواقع وإعادة
تشكيله: "فضة الآن ترسم"، وتقترن تلك الممارسة باللحظة الراهنة التى يؤكد لها ملازمة
ظرف الآنية لفعل التشكيل، ويمرّ هذا الفعل عبر تحولات وتنويعات عدّة، تضع الماضى
مقابل الحاضر أحياناً :

(فضة الآن ترسم جمجمة وحقوقاً)

أو تجسد مسعاها لتغيير الواقع ورسم صورة المستقبل :

- (فضة الآن ترسم قابلة ونساء وأنفاً وأذناً وعين...) :

- (فضة الآن ترسم طفلاً...)

أو ترمز إلى حلمها في الحرية والتجدد والانفتاح :

- (فضة الآن ترسم بحراً وأشعة وفضاء صغير)

أو تشير إلى هروبها من الواقع :

- (فضة الآن ترسم كأساً وترفعها)

أو تعبّر عن الإخفاق وتكريس واقع العزلة والتفوق :

- فضة الآن ترسم باباً وتُحكم إغلاق مزلاج الخشبى

ثم ترسم بيتاً وتمحوه...

وتهيمن الأفعال المضارعة نظراً لارتباط الحدث بالواقع، فلا يمثل المستقبل

إلا في فعل وحيد يحدّد مصير التجربة، وما انتهت إليه من إحباط :

- سأفتح نافذةً لبكاء البساتين، نافذة لارتحالات وجه البلاد معى...

وتدور أغلب الأفعال المضارعة حول محاولات تشكيل الواقع، من خلال تردد

الفعل (ترسم...) غير مرة : "فضة الآن ترسم قابلة ونساء... ترسم مدرسة... ترسم طفلاً...

ترسم أسرارها... إلخ.

وهذه الأفعال تصاحب فضة في تحولاتها المختلفة :

(تفرّ المليحة، تخلع خلخالها، وتواريه عن عينها ثم ترسم طفلاً بلا أحذية...)

وتحفل القصيدة بالإيماءات والرموز الدالة على الواقع المحاصر بالعزلة والكبت

والقيود مثل (الكوى المغلقة - المزلاج الخشبى - الفضاء الصغير - عقصت شعرها) كما نقع

على بعض الصور التى تعبّر عن قهر السلطة للمثقف مثل (حنجرتى صادرتها

المسافات...).

وهناك إشارات لغوية ذات خصوصية شديدة لصلتها الوثيقة بالبيئة المحلية للشاعر مثل لفظة (يطيح) فى قوله : (يركض الطفل فى تعبى، فيطيح التعب) ولفظة "تفز" فى قوله : "تفز المليحة"، وهناك رموز وصور تقترن بالبيئة ذاتها مثل (الكوفية- عقال القصب- صحن الحليب- جعلن النساء خمراً من الضوء- اعتمرت وجهك المستبد عباءته الباهتة).

وقد تشكلت البنية الإيقاعية من عناصر متنوعة، منها الاعتماد على الإيقاع المتولد من بحر "المتدارك" بتنويعاته عبر الأسطر الشعرية فضلاً عن التنويع الموسيقى داخل الأسطر من خلال تنوع القوافى والتكرار والتلوين الصوتى والتضفير، وتنفرد بعض المشاهد بشحنات موسيقية عالية، فمن ذلك :

فضة الآن ترسم قابلة ونساءً وأنفاً وأذناً وعين
ثم ترسم مدرسة وأسرّة نوم وترسم خطّين
وعصفورة بين خط وعين

فالإيقاع هنا يتولد من التضفير الصوتى المنبعث من تردّد حرف النون فى معظم الألفاظ سواء من خلال التنوين أو النون المائلة فى قوافى الأسطر الثلاثة، كما يتردد حرف السين ست مرّات، منها مرتان فى السطر الأول، وأربع فى السطر الثانى. ومن المشاهد الغنية بالإيقاع :

- أترانى؟

أجل

منذ أن سافرت للكوى المغلقة

نكهة مشرقة

اضحكى... اضحكى

بيننا الكأس والتبغ والأروقة

فالإيقاع هنا ينبعث من تنويع التفعيلات عبر الأسطر حيث تتردد (فاعِلن) بصور مختلفة، كما تسهم القافية شبه المنتظمة عبر الأسطر الثلاثة (المعلقة مشرقة- الأروقة) في إثراء الإيقاع بجرسها الخاص.

.....

إن تجربة الصيخان في قصيدة "فضة" ذات عبقٍ خاص لارتباطها ببيئتها وتعبيرها عن طموحاتها من ناحية، وانفتاحها على الواقع العربي بأبعاده المختلفة من ناحية أخرى فضلاً عما طمحت إليه من "شعرية" باعتبارها نتاج مرحلة فنية جديدة في الشعر السعودي المعاصر.

المصادر والمراجع

أولاً : الدواوين والمجموعات الشعرية :

أ- الدواوين القديمة :

- ١- ديوان الأعشى الكبير، تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، بيروت ١٩٨٧.
- ٢- ديوان الحماسة، اختيار أبي تمام، شرح التبريزي، ط. دار العلم، بيروت.
- ٣- ديوان حميد بن ثور الهلالي، تحقيق عبد العزيز الميمنى، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ١٣٧١هـ - ١٩٥١م.

٤- ديوان ابن خفاجة، تحقيق د. سيد غازي، منشأة المعارف، الإسكندرية.

٥- ديوان ابن زيدون، تحقيق على عبد العظيم، ط. نهضة مصر.

٦- ديوان عمر بن أبي ربيعة، ط. الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٨.

٧- ديوان الفرزدق، ط. مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٣.

٨- سقط الزند، أبو العلاء المعري، ط بيروت.

ب- المجموعات الشعرية القديمة :

٩- الأصمعيات، اختيار الأصمعي، تحقيق شاعر وهارون، ط. دار المعارف، الطبعة الخامسة.

١٠- مختارات ابن الشجري، تحقيق محمود حسن زفاتي، ط. دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٠.

ثانياً : المصادر :

١١- الأمثال، الميداني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة الإيمان.

١٢- بغية الملتبس، الضبّي، ط. مجريط ١٨٨٤م.

١٣- البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، دار الفكر.

١٤- الحيوان، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، دار الجبل.

١٥- لسان العرب، ابن منظور، ط. دار المعارف.
١٦- الممتع فى صنعة الشعر، عبد الكريم النهشلى، ط. دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٣.

١٧- المواقف والمخاطبات، النفرى، ط. مكتبة الكليات الأزهرية.

ثالثاً : الدواوين الحديثة :

١٨- الإبحار فى الذاكرة، صلاح عبد الصبور، دار الشروق، الطبعة الثانية ١٩٨١.
١٩- أشجار الأسمنت، أحمد عبد المعطى حجازى، ط. مركز الأهرام للترجمة والنشر، الطبعة الأولى ١٩٨٩.

٢٠- أغانى الحياة، أبو القاسم الشابى، نُشر ضمن الأعمال الكاملة للشابى، منشورات مؤسسة البابطين للإبداع الشعرى.

٢١- أوراق الغرفة (٨)، أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت.

٢٢- رقصات نيلية، محمد إبراهيم أبو سنة، مكتبة غريب، القاهرة.

٢٣- فوق العباب، أحمد زكى أبو شادى، الطبعة الأولى ١٩٣٥.

٢٤- النهر يلبس الأقنعة، محمد عفيفى مطر، الملتقى للإنتاج الفنى والثقافى، الطبعة الأولى ١٩٩٤.

٢٥- هواجس فى طقس الوطن، عبد الله الصيخان، ط. دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٨.

رابعاً : المراجع الحديثة :

٢٦- أبو القاسم الشابى شاعر الحب والثورة، رجاء النقاش، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢٧- الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدى، ط. الدار العربية للكتاب، الطبعة الثانية، ١٩٨٢.

٢٨- الخيال الشعري عند العرب، أبو القاسم الشابي، منشورات مؤسسة الباطنين للإبداع الشعري.

٢٩- شعراء النصرانية في الجاهلية، لويس شيخو، مكتبة الآداب، القاهرة.

٣٠- قراءات مع الشابي والمتنبى والجاحظ، د. عبد السلام المسدي، ط. دار سعاد الصباح، الطبعة الرابعة، ١٩٩٣.

٣١- القصيدة والنص المضاد، د. عبد الله الغدامي، ط. المركز الثقافي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٤.

٣٢- محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، د. محمد مندور، ط. معهد الدراسات العربية.

٣٣- مدخل إلى تحليل النص الأدبي، عبد القادر شريفة وحسين لافي، ط. دار الفكر، الأردن ١٩٩٣.

٣٤- مدخل إلى علم الأسلوب، د. شكري عياد، ط. دار العلوم ١٩٨٣.

٣٥- مدرسة أبوللو الشعرية في ضوء النقد الحديث، د. محمد سعد فشان، ط. دار المعارف.

٣٦- مذكرات أبي القاسم الشابي، نُشرت ضمن منشورات مؤسسة الباطنين للإبداع الشعري.

٣٧- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ط. دار القلم، بيروت.

٣٨- نظرية التلقي، روبرت هولب، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، ط. النادي الأدبي، جدة.

خامساً : الدوريات :

٣٩- حوليات الجامعة التونسية، عدد ٢٥ لسنة ١٩٨٦

٤٠- مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٣، العدد ٤٠٣، يناير، مارس، أبريل، ١٩٩٤.

٤١- مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٦.

فهرس المحتويات

الصفحة	الموضوع
٣	مقدمة
٥	مدخل نظرى - آليات القراءة
١٩	قراءة النص الشعرى
٢١	حميد بن ثور وثنائية الضجيج - الصدى
٤٥	استدارة العشق
٥٥	رغبة الدهر - المسيب
٦٥	درة الأعشى
٧٢	عقيلة الدر - المخبل
٨٥	الزمن - الوصل - المرقش
٩٣	دعاء الهديل - كعب الفنوى
١٠١	لامية السموأل
١٠٩	لامية الشنفرى
١٣٧	احتفالية الوداع - الصمة بن عبد الله
١٤٥	رائية عمر بن أبى ربيعة ودلالات الماء
١٥٩	أبو العلاء المعرى فى مواجهة بين السواد والبياض
١٧١	يتيمة ابن زريق
١٨٣	نونية ابن زيدون
٢١١	ابن خفاجة... الجبل - الإنسان
٢٢٣	مناجاة القمر
٢٤٣	الغريبة

الصفحة	الموضوع
٢٥٥	صلوات فى هيكل الحب
٣٠١	الإبحار فى الذاكرة
٣٢١	طردية
٣٣٧	مهرة الحلم
٣٤٩	الطيور
٣٦١	حديث الزهور
٣٧١	زهرة الأقحوان
٣٨٣	فضة تتعلم الرسم
٤٠٥	المصادر والمراجع
٤٠٩	فهرس المحتويات

منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

<https://www.facebook.com/books4all.net>